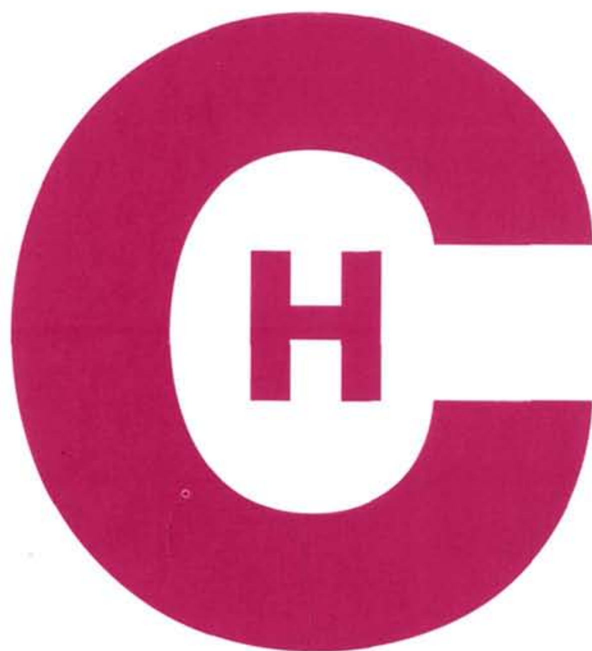


701
noviembre 2008

Cuadernos Hispanoamericanos

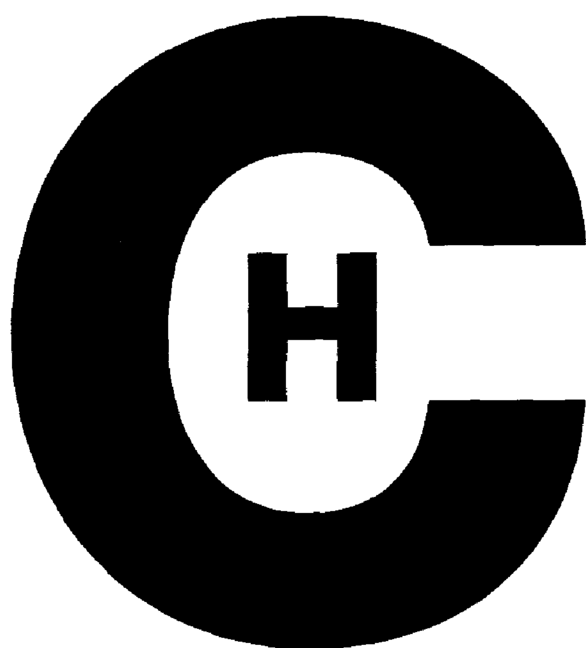
Artículos de
Julio Llamazares
Felipe Benítez Reyes

Creación
Reina María Rodríguez

Entrevista con
Piedad Bonnett

Ilustraciones de Rafael Jaramillo

Agencia Española de Cooperación Internacional



701
noviembre 2008

Cuadernos Hispanoamericanos

Edita Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación
Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo

Ministro de Asuntos Exteriores y de Cooperación
Miguel Ángel Moratinos

Secretaria de Estado para la Cooperación Internacional
Soraya Rodríguez Ramos

Secretario General de la Agencia Española
de Cooperación Internacional
Juan Pablo De Laiglesia

Director General de Relaciones Culturales y Científicas
Antonio Nicolau Martí

Subdirectora General de Cooperación
y Promoción Cultural Exterior
Mercedes de Castro

Jefe del Servicio Publicaciones de la Agencia
Española de Cooperación Internacional
Antonio Papell

Esta Revista fue fundada en el año 1948 y ha sido dirigida sucesivamente
por Pedro Laín Entralgo, Luis Rosales, José Antonio Maravall,
Félix Grande y Blas Matamoro.

Director: **Benjamín Prado**

Redactor Jefe: **Juan Malpartida**

Cuadernos Hispanoamericanos: Avda. Reyes Católicos, 4. 28040, Madrid.
Tlfno: 91 583 83 99. Fax: 91 583 83 10/ 11/13. Subscripciones: 91 582 79 45
e- mail: Cuadernos.Hispanoamericanos@aecid.es

Secretaria de Redacción: **Mª Antonia Jiménez**
Suscripciones: **María del Carmen Fernández Poyato**
e-mail: mcarmen.fernandez@aecid.es
Imprime: Solana e Hijos, A. G., S.A.
San Alfonso 26, La Fortuna, Leganés
Diseño: **Cristina Vergara**

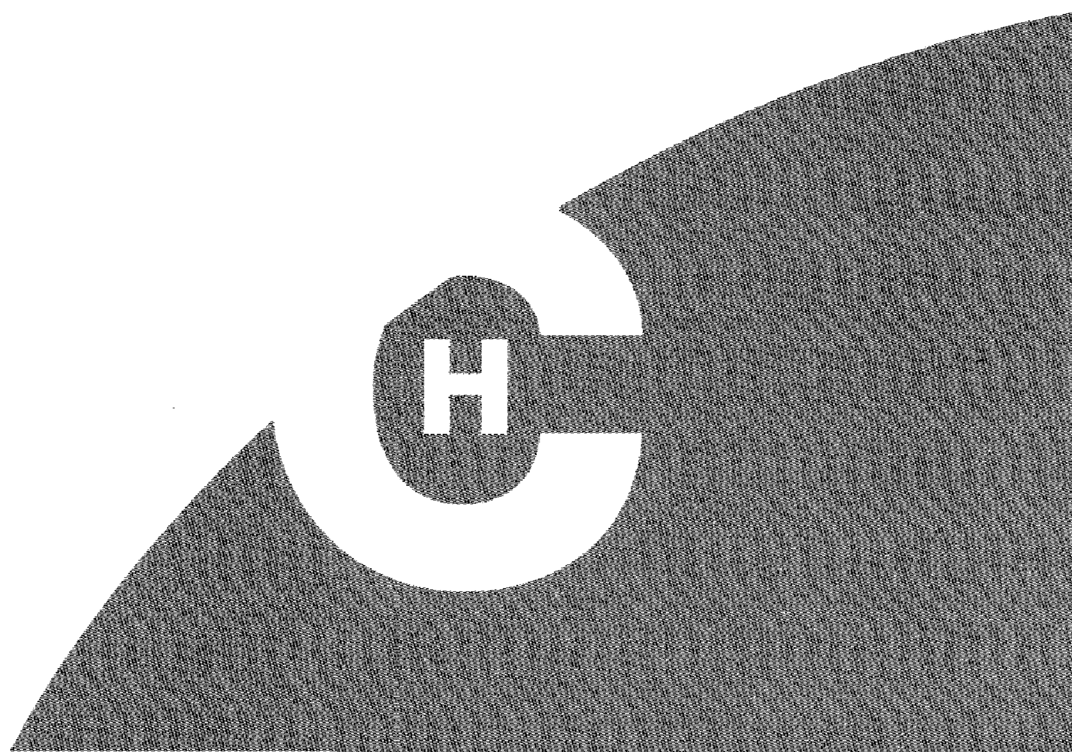
Depósito Legal: M. 3875/1958 – ISSN: 0011-250 X – NIPO: 502-08-003-8
Catálogo General de Publicaciones Oficiales
http://publicaciones.administracion.es
Los índices de la revista pueden consultarse en el HAPI
(Hispanic American Periodical Index), en la MLA
Bibliography y en el Catálogo de la Biblioteca

701 Índice

Editorial

Benjamín Prado

Hay quien se siente libre para abrir el camino de la muerte, se dice en la última novela del escritor Carlos Fuentes, *La voluntad y la fortuna* (Alfaguara), que es una metáfora no sólo del horror, en este caso el que siembran en su país, México, los muchos señores de la muerte que cada día llenan el suelo de cadáveres, sino también de la costumbre del horror, del modo en que la información, en lugar de hacernos más sensibles nos ha embrutecido: uno se sienta frente al televisor o abre el periódico y unos cuantos asesinados más en cualquier parte del mundo no producen espanto sino indiferencia, o como mucho un lamento tan repetido, tan cotidiano, que más bien parece una clase de resignación, un modo de asumir lo que debiera ser no solo inaceptable sino hasta inconcebible y, en resumen, una siniestra aceptación de que, simplemente, las cosas son así. Y lo que se sobrentiende, se banaliza: en México no hay tragedia, todo se vuelve telenovela, se dice en *La*

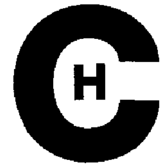


voluntad y la fortuna, donde se cuenta la historia de la cabeza número mil cortada en un año por los asesinos que imponen su ley criminal y sus reglas de sangre y fuego a todo aquel que se les oponga.

La novela de Fuentes pone sobre la mesa una vieja discusión literaria: ¿Deben los escritores opinar de política, o acerca de los problemas de la sociedad en la que viven, en sus libros, y usarlos como escaparate de la realidad, hacer de ellos un altavoz a través del que puedan oírse los gritos de dolor de millones de personas que sufren, a lo largo y ancho del planeta? Quizá la respuesta no sea sólo un sí, sino algo más: sí *especialmente* ahora, en estos tiempos en que la muerte y el sufrimiento se han abaratado, como decimos, a base de estar siempre alrededor, sobre todo si se trata de un sufrimiento lejano, que suceda a miles de kilómetros de nosotros y en alguna cultura distinta de la nuestra. Porque, de momento, lo que en los periódicos se hace invisible a base de estar en primer plano cada mañana, en las novelas o los libros de poemas todavía resulta llamativo, y el mismo hecho de que aún genere alguna discusión es bueno, porque peor sería si no pudiese producir nada más que indiferencia.

Y en eso, los escritores de España e Iberoamérica no son sospechosos, precisamente, de esquivar la realidad o de ser impermeables a las arbitrariedades e impunidades de la Historia. Por supuesto que el territorio de la invención es ilimitado, y existen muchas clases de obras, temas, estilos o modos de enfrentarse a la escritura, y más en un ámbito tan extenso como el de los idiomas español y portugués, pero es importante que junto a todos los otros libros posibles y necesarios, también haya algunos que funcionen como un piloto rojo, una voz de alarma: esto es lo que ocurre en mi país, o en cualquier otro lugar, eso es lo de menos, y no es algo sobre lo que se pueda saltar como quien pasa una página del periódico: al contrario, es algo intolerable, algo terrible que tenemos que denunciar para que otros puedan detenerlo. La verdad es que lees *La voluntad y la fortuna* y lo que en ella se cuenta no parece algo sobre lo que el lector vaya a ser capaz de pasar de largo, o mirando para otra parte. El horror no admite restas ni matices. C





El oficio de escribir



El viaje como pretexto

Julio Llamazares

LOS MUCHOS LIBROS NO PUEDEN ACABAR CON LA LITERATURA DE VIAJE, QUIZÁS PORQUE SIEMPRE HA ESTADO EN EL CENTRO DE LA FICCIÓN. NOVELISTA Y AUTOR DE LIBROS DE VIAJE (EL ÚLTIMO, *ROSAS DE PIEDRA*), JULIO LLAMAZARES REFLEXIONA SOBRE ESTE GÉNERO.

Cuando, en 1990, publiqué mi primer libro de viaje –*El río del olvido fue* su título–, tuve que dar más explicaciones que si hubiese matado a alguien. Comenzando por el editor, que se quedó sorprendido cuando le anuncié el carácter del libro (bien es verdad que lo disimuló muy bien), y terminando por el último lector, parecía como si aquél fuera una provocación, como si nadie recordara ya la larguísima tradición de literatura de viaje que España tiene desde hace siglos. Era como si Camilo José Cela, con su célebre *Viaje a la Alcarria*, hubiese agotado el género y los Delibes, Carnicer, Juan Goytisolo, Sueiro, Ferres, Torbado o Leguineche no existieran, de la misma manera en que Unamuno, Azorín, Ortega o Pla habrían quedado borrados por el renombrado libro del Premio Nobel gallego. Así que, en aquellos meses, me harté de contestar a periodistas que, con su tradicional osadía, consideraban una extravagancia que mi libro no fuera una novela (aún hoy me sigue ocurriendo) y de explicarles una y otra vez lo que en cualquier país de Europa hasta los estudiantes de bachillerato saben: que la literatura de viaje es tan vieja como el mundo; que todos los grandes libros fundacionales, desde la *Anábasis* al *Quijote*, pasando por la *Odisea*, la *Canción de Roldán* o el *Cantar de*

Mío Cid, han sido libros de viaje, aunque a veces se disfracen de romances o novelas, y que la literatura de viaje, en fin, es la literatura en estado puro o, por lo menos, la que mejor simboliza a toda. ¿Pues qué diferencia hay entre la imagen de un hombre que camina por un lugar y, a la caída de la tarde, se sienta bajo un árbol o en el cuarto de su hotel a escribir lo que ha visto y le ha ocurrido en ese día y la del hombre que va andando por la vida y, cada cierto tiempo, se sienta a recordar lo que ha visto o le ha ocurrido hasta ese momento?

Pero, en aquel momento, cuando yo publiqué *El río del olvido*, la literatura estaba viviendo un auge de la novela cuyos efectos (positivos y no tanto) todavía se mantienen. Así que todo lo que no fuera publicar novelas, a ser posible con periodicidad anual, se consideraba una extravagancia, además de una torpeza. Si el público leía novelas, si el mercado demandaba –y pagaba en consecuencia– ficciones y más ficciones, ¿a qué andar experimentando con otros géneros cuya rentabilidad económica no era la misma?

A lo largo de los noventa, sin embargo, las cosas cambiaron sustancialmente. La persistencia de algún autor, entre los que me cuento, en el cultivo de la extravagancia, el cansancio paulatino de un mercado saturado de novelas (y de novelistas profesionales) y el inesperado éxito de algunos libros de viaje refrendados por la firma de afamados escritores extranjeros (*El desvío a Santiago*, de Cees Noteboon, o *El Danubio*, de Claudio Magris, por ejemplo), hicieron que los editores comenzaran a mirar con interés un género que hasta entonces consideraban una servidumbre a la que de cuando en cuando les obligábamos algunos escritores testarudos. Todavía tengo presente el gesto de sorpresa de los míos cuando, después de un tiempo esperando un original, me presentaba en la editorial con un libro que no era una novela. «Bien, está bien», solían decirme, disimulando su contrariedad, «¿Pero para cuándo una nueva novela?»

Pero, como decía, el péndulo de las modas, que siempre es imprevisible, junto a los inesperados éxitos de algunos libros de viaje, hizo que el género se abriera paso en los catálogos de las editoriales, incluso en las relaciones de libros más vendidos, al tiempo que aparecían revistas y editoriales dedicadas en exclusiva a él. Uno, en su devoción, se alegra de ello, pero no deja de sospechar

que, detrás de ese interés, lo único que existe, como siempre, es el mercado y que, transcurrido un tiempo, la moda se pasará y la literatura de viaje volverá la postración en la que ha estado sumida durante décadas. Porque de lo que se trata no es de publicarla, sino de entender su razón final.

¿Qué es lo que mueve a un hombre, escritor reconocido o aspirante a serlo un día, a coger la maleta y un cuaderno y, abandonando la comodidad de su casa, echarse a cualquier camino para escribir al regreso lo que aquél le haya deparado? La respuesta no es sencilla, pero lo que parece claro es que, detrás de cualquier otra intención, está la de despegarse del habitual entorno de vida; y, también, y al mismo tiempo, la de enfrentarse a otros diferentes. Es lo que hacen también los turistas que cada año invaden por millones el planeta buscando nuevas experiencias. Pero, a diferencia de éstos, el viajero *literario* va buscando sobre todo la poesía que los caminos guardan en cada revuelta. Los caminos no se andan con las piernas, se andan con el corazón, dijo Cela en alguno de sus libros, y a fe que no andaba errado, pues cualquier camino vale para encontrar la felicidad o, al revés, para sentirse el hombre más solitario del mundo.

Como para los primeros viajeros (los que escribieron el *Éxodo*, la *Anabásis* o la *Ilíada*, pero también los que recorrieron caminos desconocidos sin dejar una sola línea de testimonio), el viaje es un pretexto para contar, como lo es la novela. En ésta, el viaje es ficticio (y en el tiempo, normalmente), pero es viaje al fin y al cabo por más que muchos lo ignoren, comenzando por los propios escritores. Y no sólo, como podría alguien pensar, porque la mayoría de las novelas encierran viajes en su interior (el *Quijote* es un ejemplo), sino porque la propia esencia de novelar estriba en despegarse de lo real para emprender un viaje hacia lo desconocido. En la literatura viajera, el viaje es precisamente el motor del texto, el motivo que da pie a ese desplazamiento de la razón que en ella se da por partida doble: se viaja cuando se hace el camino y se vuelve viajar cuando se narra. De ahí la necesidad que toda persona tiene, sea escritor o no, de contar lo que ha visto y ha vivido cuando regresa de un viaje a cualquier lugar.

El afán por conocer, por huir de la rutina, por vivir experiencias diferentes y descubrir paisajes distintos, están, por tanto, en

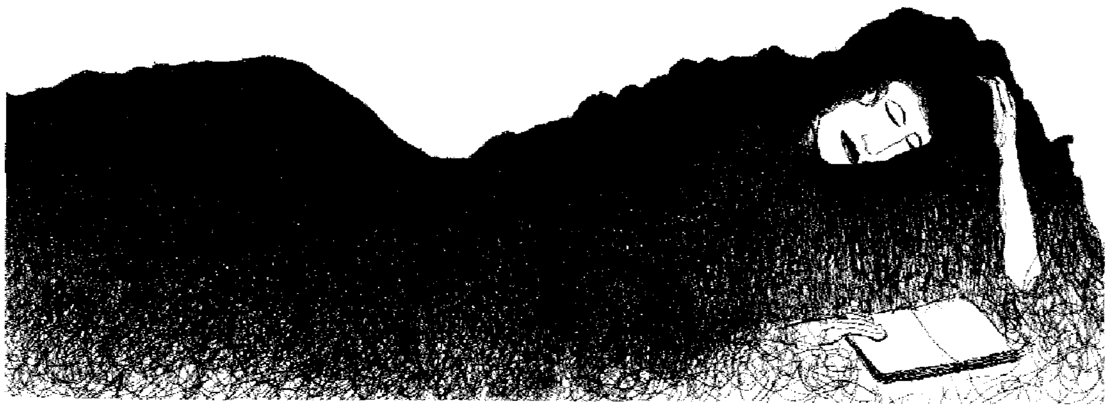
el origen de todo viaje, pero no son suficientes para hacer de éste literatura. Claro está que todo viaje puede relatarse en libro, pero no todo libro que cuenta un viaje es un viaje literario, de la misma manera en que no a toda historia puesta en un libro se la puede considerar novela. La literatura de viaje, como ésta, para serlo, necesita una intención, una predisposición estética por parte de quien la escribe. Y esa predisposición no todo el mundo la tiene cuando comienza a andar un camino. Como decía el viajero que yo fui por Trás-os-Montes, no es lo mismo ser viajero que turista: «Turista es el que viaja por capricho y viajero el que lo hace por pasión».

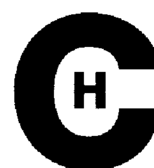
La pasión (de contar trascendiendo lo vivido, pero también de contarse uno a sí mismo al mismo tiempo) ha de estar, pues, en el origen mismo del viaje para que éste sea literario. El viaje, como metáfora de la vida (y de la propia literatura: cuando uno empieza a escribir, como cuando empieza un viaje, no sabe nunca lo que le sucederá), se convierte así en un pretexto para reflexionar sobre la condición humana. Emprender un viaje, el que sea, sin saber lo que encontrarás, lo que te sucederá en él, ni siquiera si querrás o podrás contarlo a la vuelta, produce una emoción, mezcla de libertad y de inseguridad vital, que hace que nos sintamos fuera de la realidad; pero también, y a la vez, dueños de ella, como ocurre cuando uno hace ficción.

Porque, aparte del camino, está el paisaje, que en el viaje cambia continuamente. Puede ser más exótico o común, más hermoso o menos bello, pero el paisaje, que, junto con el azar y los personajes, compone los tres pilares de la literatura viajera desde que existe, en el viaje se convierte en un espejo en el que nos reflejamos sin darnos cuenta. Da lo mismo que sea exótico o vulgar, familiar o desconocido, el paisaje nos devuelve el reflejo de lo que somos, enfrentándonos a nosotros mismos. Y, como el paisaje cambia, también cambiamos nosotros.

Por último, el viaje es también un pretexto para soñar, como la narración lo es en el cuento. El hombre viaja al soñar, pero también sueña mientras camina. Si así no fuera, si al escribir o viajar siguiera en el mismo sitio, con las mismas obsesiones y las mismas ataduras cotidianas, nadie caminaría ni escribiría, salvo por profesión, que también se da. Pero la profesionalización del viaje choca

con la precariedad de éste. En el viaje, la estructura es una línea, la del camino que se recorre y no siempre en línea recta, y lo mismo sucede con el argumento, y hasta con los personajes, que aparecen por sorpresa y apenas viven unos segundos. Al revés que en las novelas, en los libros de viaje el azar es el que manda. De ahí la grandeza de un género que fue el primero en nacer y de ahí que el hombre, después de miles de años, siga viajando para contar, pese a que de antemano sepa que tampoco el viaje es definitivo. Lo decía el viajero que también fui por las altas montañas del río Curueño viendo a un ciego que, de tanto ir y venir por el huerto de su casa guiándose de una cuerda, había hecho un surco en la hierba: «El viajero es un hombre que nunca deja de andar y nunca llega a ninguna parte» C





Mesa revuelta



Salvador Rueda, en el naufragio del tiempo

Felipe Benítez Reyes

EN 2008 SE CUMPLEN 75 AÑOS DE LA MUERTE DEL POETA MALAGUEÑO SALVADOR RUEDA, A QUIEN ALGUNOS ATRIBUYEN LA CONDICIÓN DE PRECURSOR DEL MODERNISMO, CUESTIÓN ÉSTA QUE, JUNTO A OTRAS SIN DUDA MÁS CONCRETAS Y MENOS RESBALADIZAS, SE ANALIZAN EN EL ENSAYO QUE SIGUE.

La figura de Salvador Rueda (1857-1933) resulta menos admirable que enternecedora, a pesar de que nos admire la índole insobornable de su vocación poética. Vanidoso y adánico, torrencial y pretencioso, sus poemas, leídos hoy, quedan relegados al ámbito de lo pintoresco: algo que se ha quedado sin vida, quizá porque nunca la tuvo en realidad, ocupado como estuvo el poeta malagueño en levantar vistosos decorados para declamar ante ellos con voz ostentosa, fascinado por las posibilidades sonoras del lenguaje... y por poco más, sin duda porque aquello le bastaba, aquel alarde, a pesar de tenerse él por poeta de honduras y de cosmovisiones. Lo curioso es que su ideología poética, basada en la artificiosidad, no da la impresión de estar basada en una impostura estética sino en una absoluta fe estética en la impostura, hasta el punto de considerarse a sí mismo un poeta invulnerable al artificio: «Los poetas que no se ajustan para escribir versos a lo que impone rotundamente Dios y a lo que impone la sublime Madre Naturaleza no son, literariamente, hijos de la *Gran Madre*, sino solamente hijos de la *Gran Puta*», según se desfogó en 1906, cuando llevaba acumuladas demasiadas desilusiones con respecto a sus contemporáneos, insensibles en su

mayoría al reconocimiento de esa genialidad que el poeta de Benaque se otorgaba a sí mismo.

Admirador vitalicio de Zorrilla y protegido en su juventud de Núñez de Arce, tuvo Rueda una voz poética amplificada, predispuesta a ahuecarse a la mínima, a acampanarse, a buscar la música antes que cualquier otra cosa, siguiendo a rajatabla –tal vez antes de conocerla– la máxima célebre de Verlaine, pero se trataba la suya de una música que tenía muy poco que ver con la del poeta francés y mucho con la trompetería de su maestro vallisoletano. También Rubén Darío, diez años más joven que Rueda, padeció esa característica peligrosa: la voz de sonoridades huecas, la voz fatua que se escucha a sí misma, pero la melancólica verdad es que Rueda compartió algunos grandes defectos con el nicaragüense (la altisonancia, la incontinencia, la insustancialidad, el gusto por el oropel), aunque se quedó lejos de sus grandes logros.

A Salvador Rueda se le suele atribuir la condición de precursor, junto a Manuel Reina y –tal vez en menor medida– Ricardo Gil, del modernismo en lengua española, condición de la que disiente con vehemencia Max Henríquez Ureña en su *Breve historia del modernismo*, en la que Rueda sale mal parado no sólo como tal precursor, sino incluso como epígono del modernismo, en buena parte porque el crítico dominicano anduvo empeñado en presentar el modernismo como un fenómeno de origen exclusivamente americano y no estaba dispuesto a ceder ni un ápice –así fuese siquiera en el territorio de la mera anticipación– a unos presuntos premodernistas españoles en general y a Rueda en particular.

Para Henríquez Ureña, Salvador Rueda no fue precursor de nada, sino el que «se sumó antes que nadie en España» a «la revolución modernista» que vino de las Américas, con lo cual le escamoteó al pobre Rueda el fundamento de su delirio, que lo fue y no lo fue del todo, ya que puede contemplarse la posibilidad de un «latente modernismo español», como apreció Pedro Salinas, un clima disconforme con «el casticismo academicista y la vulgaridad prosaica» que ya se manifestaba en algunos poetas españoles antes de la irrupción estelar de Darío.

Sea como sea, el concepto de «precursor» resulta espinoso: es evidente que ha habido poetas que han anticipado algo, pero que no han sido ese algo, y no conviene olvidar que la literatura es un

continuum en el que las innovaciones son esclavas –a veces a su pesar– de las tradiciones, de modo que una anticipación estética no representa un fenómeno anómalo, sino la manifestación lógica de un proceso. Para que exista el precursor como tal, resulta indispensable la existencia del sucesor, y no cabe duda de que leemos al precursor en función de la aportación del sucesor: el precursor como indicio a posteriori. Todo precursor, en definitiva, lo crea la posteridad: un fantasma sobrevenido.

Según Luis Cernuda, en los libros que Rueda, Gil y Reina publican antes de la salida a escena de Darío «hallamos temas, ritmos y acentos que si difieren en algo de aquellos de los principales poetas modernistas americanos sólo es por pertenecer a otra tierra; no digamos que por pertenecer a otra tradición, ya que la tradición poética casi era la misma todavía en América y en España». Cernuda señala que la influencia que Darío pudo ejercer sobre esos tres poetas tuvo que ser por fuerza tardía «y sus versos eran ya lo que eran antes de leerle». Y va incluso más allá cuando indica que se trata de «una coincidencia en el tiempo de dos intenciones poéticas equivalentes, pero independientes una de otra, una americana y otra española; y repárese que digo intenciones poéticas equivalentes, lo cual en modo alguna implica que las crea de valor igual». Tras de lo cual, Cernuda –que detestaba la poesía de Darío– abre el campo de visión y concluye que «el modernismo, aparte de sus rasgos específicos americanos, también ofrecía otros comunes con el movimiento literario esteticista que se da en muchos países poco antes del fin de siglo y durante el fin de siglo. Y es este movimiento, por razón de su prioridad, y no el modernismo, el que más o menos directamente pudo afectar la obra de los poetas españoles aludidos»; es decir, Rueda, Reina y Gil. Y se pregunta entonces el poeta sevillano: «¿Por qué no reconocer entonces que en España hubo poetas «modernistas» antes de que Darío trajera el modernismo de América a España?»

Al margen de que Cernuda fue un crítico que casi siempre juzgaba la historia literaria en función del grado de simpatía que dispensaba a sus protagonistas, lo que cabría preguntarse también es si Darío trajo en rigor el modernismo a España ó si se limitó a traerse a sí mismo, ya que Darío no era tanto un representante del modernismo americano como el más titánico –digámoslo así– de

los poetas hispanoamericanos de su tiempo, aparte de ser –claro está– el más titánico de los poetas modernistas. Y habría que preguntarse asimismo si ha existido alguna vez un gran poeta que no haya sido un depredador no sólo de grandes tradiciones poéticas, sino también de poetas insignificantes, ya que el genio es omnívoro: lo mismo puede devorar para alimentarse a Shakespeare o a Verlaine que a un poeta menor de un pueblo cordobés o malagueño, porque todo gran poeta es una acumulación de factores insospechados e imprevisibles. Y Darío, el relamido y vigoroso Darío, fue sin duda un gran poeta, uno de esos grandes poetas que, más que iniciar algo, llevan una determinada estética a su extenuación: más allá sólo hay ecos. Tras Darío, el modernismo (en Juan Ramón Jiménez, en Manuel Machado, por ejemplo) tiene que reinventarse, precisamente para esquivar el riesgo de convertirse en rudendarismo más que en modernismo.

Por lo demás, es posible que no importe tanto que Rubén Darío fuese el padre y el espíritu mismo del modernismo como el hecho de que fuese su más esplendoroso artífice, quien más alto y más lejos llevó el entendimiento de la poesía como arte suntuaria, como sonoridad pomposa, como juguete verbal, ya que el modernismo no sólo era algo que estaba en el aire en algunos países de América –y digo exactamente eso: en algunos, porque en su primera hora no fue un fenómeno panamericano– y también por supuesto en España, sino que, aparte de eso, el modernismo no tenía a priori, como es lógico, rasgos de escuela, de modo que sólo podía sustentarse, para definirse, en el genio individual. Y ese genio fue Darío. A partir de él, el modernismo, como suele ser normal en cualquier movimiento literario diferenciable, derivó en escuela con la aportación de sus seguidores, y luego con los epígonos de esos seguidores, que son quienes caricaturizan una estética mediante el procedimiento de repetir fórmulas y de convertir así los gestos en muecas, la novedad en rutina y los símbolos en chatarra ornamental.

Ojalá me equivoque, pero me temo que Salvador Rueda, en sus inicios, en los libros que publica a finales del XIX, fue menos un premodernista que un casticista, un autor –como tantos otros– de poemas de registros rancios y previsibles; luego, cuando le dio por «revolucionar», se aproximó a determinadas pautas modernistas,

y algunos de sus poemas son tan banalmente desorbitados como los de Darío, pero, en cualquier caso, la cuestión se reduce a una evidencia decepcionante: Rueda fue un poeta intrascendente, de manera que no sabe uno si estos hilados tan finos merecen la pena. Aparte de eso, en este juego de precursores y renovadores poéticos habría que tener en cuenta la significación de Bécquer, con su poesía tan pegada a la anécdota de la vida, tan asordinada y escueta, invulnerable al hinchamiento retórico. Bécquer es un poeta vestido de paisano, no un poeta disfrazado de sacerdote de una religión estética, lo que le llevó a equiparar el asunto de sus poemas a las preocupaciones del hombre de la calle sin aplicar un rebaje artístico a sus textos. De ahí su modernidad, y de ahí su vigencia entre las generaciones sucesivas. Con este antecedente, en fin, y con arreglo a los resultados y no a los propósitos, Salvador Rueda, más que un poeta revolucionario, se presenta como un poeta reaccionario, descendiente directo de las gallardías verbales de Zorrilla, de las divagaciones melifluas de Núñez de Arce y, por mucho que le doliese, de la orquesta de trombones que llevaba por dentro Darío, que también venía de los dos vallisoletanos, como se encargó de indicar otro vallisoletano, Jorge Guillén: «Hasta 1885, por lo menos, los poetas operantes en el ánimo de Rubén son Zorrilla, Espronceda, Campoamor y Núñez de Arce. Éste le inflama su verbo elocuente. Campoamor le allana la expresión hasta lo prosaico. Espronceda le sugiere ingenuas copias, muy dóciles, de un 1840 sin encanto. Tal vez sea Zorrilla quien le descubra el camino mejor; sobre todo el más conducente al futuro Rubén Darío».

Rueda es un poeta, en fin, que insiste en una poesía altisonante y gesticulante, pretenciosa y artificiosa, atenta a asuntos casi siempre estrafalarios; un poeta que elige la tradición del poeta iluminado y verbalista frente a la tradición del poeta esencial y reflexivo. Una elección en principio inobjetable, claro está –porque no hay tradiciones anacrónicas, sino poetas que revitalizan o bien que parasitan una tradición–, pero que presenta en este caso un inconveniente: Rueda era un poeta de pocos recursos estilísticos, de oído basto además, falto de control sobre sus logomaquias, mientras que Zorrilla y Darío fueron poetas de gran habilidad para la composición y de oído excelente.

Con todo, el pobre Rueda anduvo reclamando, hasta el final de sus días, su ascendencia artística sobre Rubén Darío. Rafael Alberti nos ofrece una estampa de su encuentro con un Rueda envejecido, casi ciego ya, ejerciendo como puede de bibliotecario en Málaga. Cuando Alberti le menciona al nicaragüense, Rueda dice: «¿Rubén Darío? Gran poeta, ¿cómo no? ¿Pero usted cree que hubiera podido existir sin Rueda? Muchos, tanto de aquí como de allá, le deben todo a Rueda, aunque no quieran confesarlo».

Aparte del propio Rueda, ¿de verdad cree alguien que Rubén Darío, el grácil y superdotado Darío, podía deberle algo al tosco y voluntarioso malagueño? Cuando el nicaragüense publica *Azul...* en 1888 (aunque los poemas más vehementemente modernistas se incorporarían a la edición ampliada de 1890), el veinteañero Darío supera ya no sólo toda la obra de Rueda habida y por haber, sino también la de la mayoría de los poetas de lengua española de su tiempo. Y no digamos lo que supone la aparición de *Prosas profanas*, donde ya el fastuoso, el presuntuoso, el virtuoso, el tan precoz y rococó Darío despliega todo el esplendor banal de su arte.

Precursor o no, o en qué medida, que eso al fin y al cabo importa poco, el caso es que Salvador Rueda acabó enfrentado a la insurgencia modernista, tal vez no tanto por cuestiones estéticas como por razones estratégicas: él era partidario firme de una revolución poética en España, pero siempre y cuando se le reconociese la jefatura de esa revolución, ya que poca gracia podía hacerle una revolución que lo dejaba en situación de fantoche lírico, de paleto con ínfulas, de profeta declamatorio de una religión artística anticuada. Frente al exotismo que encandilaba a los modernistas, Rueda defendía una forma peculiar de telurismo, aunque a veces se dejase tentar por las fascinaciones clásicas y por las estampas orientales; frente a Mallarmé (una de sus bestias negras, a quien tildaba de «anti-poeta», de «padre monstruoso de los lisiados rítmicos» e incluso de clorótico, aparte de acusarlo de escribir «estupideces», a pesar de que Rueda no sabía ni palabra de francés), él abogaba por Zorrilla; frente al decadentismo de espíritu y de forma de los nuevos poetas, él se jactaba de ser un hombre sin filtros malsanos, apegado a la entraña de la tierra, res-

petuoso con Dios y atento al ser humano en general, con especial atención a las mujeres, que, según parece, sólo logró admirar a distancia, como admiraba las estatuas del Museo de Reproducciones Artísticas de Madrid cuando trabajó allí de archivero; frente a la torre de marfil, Rueda optaba por la tribuna de cualquier pueblo en fiestas para recitar ripios grandilocuentes; frente al cosmopolitismo, defendía el casticismo; frente a los extranjerizantes, «el genio español». Y así sucesivamente. El entendimiento, en definitiva, resultaba difícil: para los modernistas, Rueda no representaba un maestro, sino una caricatura.

Juan Ramón Jiménez reconoció la influencia que ejerció Rueda sobre él en sus inicios poéticos, y lo retrata como «un simpático ebanista en domingo. Moreno rubial, ojos leonados, entre tristes y alegres, tupé y bigotes floridos. Andaba con paso lijerito y menudo, y, para saludar en la calle, jiraba todo el cuerpo (...) Tenía sus fobias irreprimibles: no le era posible cruzar una plaza ni pisar las juntas de las aceras. Hablaba meloso y bajito, con muchos suspiros, modismos e interjecciones populares». En cuanto a la apreciación de su obra, Jiménez, con ese afinamiento tan suyo, tan elusivo como certero, escribe: «Salvador Rueda cantaba, en metros movidos de cuya invención se envanecía, temas nacionales, rejionales, democráticos; y en todos sus cantos tenía estrofas, versos sueltos de rica belleza intuitiva. Era una cigarra sencilla, un auténtico gorrión, salido, no sé cómo, del falso ruiseñor, tenor cantor hueco, de Zorrilla; y anduvo mucho entre los animalillos que luego habían de tentar al granadino Federico García Lorca». Y añade: «Traía a la poesía española, seca entonces como un corcho, luz, embriaguez, vida; y se emborrachaba verdaderamente de mosto solar y lunar».

En 1893, en una revista barcelonesa, Rueda publicó por entregas lo que al año siguiente se convertiría en libro: *El ritmo* («el origen de la poesía moderna en España», según el propio Rueda, siempre optimista con respecto a su papel histórico). Se trata de un ensayo en forma epistolar, con afanes de manifiesto, en el que, entre otras cuestiones, proclama la necesidad de un nuevo Zorrilla, «para que estremezca las petrificadas ondas de la poesía», y en el que asegura que «Todo cuanto se escribe y se habla es ritmo», acorde con su obsesión por la renovación métrica, que le llevó a

declarar la guerra a los que denominaba con menosprecio «los endecasilabistas», representantes de las viejas pautas. (En una carta que dirige a Eduardo de Ory en 1917, Rueda se refiere a *El ritmo* en los términos siguientes: «Ahora que al cabo de los años mil leo ese libro, me asombro de ver que soy yo quien lo escribió, no sólo porque en él está en bloque inconmovible el basamento de la poesía moderna y su estética y evolución, sino al ver también la valentía enorme, colosal, que ese libro representa arrojado en el tiempo aquel. ¡Me palpo la ropa a ver si soy yo mismo! Entonces, como ahora, mi estética es la misma, la que está cimentada en las leyes inalterables de la Naturaleza». Y añade: «Lo demás es... *al hombro y francesismo*. Bien acaba de decir Dionisio Pérez que Darío *se disfrazaba* de *truculencias* decadentes francesas, para disimular que era un acogido a mi estética. Así fue y no hay más verdad que esa».) Luego vinieron nuevos intentos ensayísticos, como la serie de artículos titulada «Mi estética» –también en forma epistolar–, porque fue Rueda un poeta con vocación teorizante, aunque se tratase de una vocación casi siempre interesada: acercar el ascua a su sardina, que él tenía por leviatán.

En 1884, Rubén Darío elogió sin reparo a Manuel Reina en un poema, en el que de paso citaba a Zorrilla, a Campoamor, a Manuel del Palacio y a Echegaray como los autores que «dan honra y prez» a España. En cambio, en el larguísimo poema que le escribió a Rueda para que sirviera de «Pórtico» a la segunda edición de su libro *En tropel* (1892), Darío se limitó a dedicar al malagueño algunos elogios protocolarios y a lucirse él con alusiones mitológicas y con versos rimbombantes. Cuando el nicaragüense llega a España a finales de 1898, comisionado por el diario argentino *La Nación* para escribir unas crónicas, aprovecha una de ellas para hacer una balance de la poesía española del momento, y en ese balance sale mal parado Salvador Rueda, a quien Darío acusa de estar en fase de decaimiento y de haberse despeñado «en un lamentable campoamorismo de forma y en un indigente alegorismo de fondo». El sumo sacerdote, en fin, ante el altar de los sacrificios.

Rueda nos dejó testimonio –aunque a saber– de un pacto entre las dos grandes potencias de la poesía panhispánica (Darío y él, claro está), previo a la declaración de hostilidades: «...antes tam-

bién de que él comprendiese que yo era hijo directo de la Naturaleza poliforme y polifónica, hicimos, como buenos camaradas, este pacto: de su parte, renovar nuestro ambiente literario con novedades traídas de París; y de la mía, proseguir mis tareas de revolucionario de la lírica». Así era Rueda: un pobre diablo empeñado en no bajarse jamás de un podio que él mismo se había construido a su medida. Y, desde ese podio suyo agrietado, la diatriba perpetua, porque era de los que se afilan el colmillo a pesar de su apariencia de no matar ni una mosca: «Será cosa de que (...) los vates de América (salvo rarísima excepción) estén condenados eternamente a ser cacatúas; lo que oyen decir, aquello repiten», o bien: «Hay que tirar puñados de *cloruro de cal antifrancés* en derredor del gran suceso y sanear el aire *americanizado* de *imitaciones barriolatinescas*». Y, a propósito de Ruben Darío, escribirá: «Lo traía todo empaquetado y listo de Francia, como las corbatas, y no se desprendió jamás ni para dormir de su *Diccionario de la rima*, de sus diccionarios enciclopédicos y de sus antologías de poetas raros de Francia. No se asomó jamás con el cerebro, ni a la ciencia ni a la vida, y carece de contenido emocional y de contenido moral». (Y no dudará en descender a lo que no se debe descender: «Darío era un hombre que ni en su conversación, completamente mate y vulgar, ni en hecho ninguno de su vida revelaba el menor asomo de poeta».)

A falta de otra cosa, a Salvador Rueda le adscriben algunos a un movimiento estético digamos que oficioso: el *colorismo*, que apenas admite análisis por su vaguedad y que apenas soporta definición por su irrelevancia, por tratarse más de un matiz que de una característica: algo así, no sé, como una especie de parnasianismo castizo y populista, en el caso de que tal cosa sea imaginable.

El profuso Cansinos-Asséns (que equiparó el cromatismo de Rueda con el de Sorolla) también acabó degradando al poeta malagueño cuando, al escribir sobre Antonio Machado, contrapone «la fina línea romana, perenne en los monumentos latinos» de Machado a «la profusa pompa oriental» y «el centelleante cromatismo de los alcázares arábigos que Salvador Rueda erigió últimamente en cánones estéticos». Y remata Cansinos: «La hipérbole, el color, las metáforas funambulescas son juegos infantiles de alguien que trepa y se encarama sin decoro por las severas columnas del arte».

Salvador Rueda tuvo, en fin, su momento de gloria y acabó siendo aborrecido por la mayoría de sus contemporáneos, tal vez porque era un poeta débil, aunque disfrazado de gran vate. Con la llegada de los *decadentistas*, Rueda, que se tenía a sí mismo por poeta de musa «que bebió siempre agua pura», se siente desplazado, en pugna con el brío trasgresor de los jóvenes, que preferían beber ajenjo, a imitación de los *maudits* de Francia. Una espiral pintoresca: de presunto precursor del modernismo a detractor enfurecido del modernismo.

Rueda es, en fin, un poeta que padece un mal destino como tal poeta: el de quedarse anticuado en vida, aunque él se rebelará con uñas y dientes –y con una dosis larga de paranoia– contra esa fosilización. En el volumen recopilatorio que tituló *Cantando por ambos mundos* dice de sus libros publicados a finales del XIX: «En la época en que me tocó la misión, dictada por la Naturaleza, de emprender la revolución de la poesía castellana, produjeron inaudita sorpresa e insólito asombro en el público, el cual, aterrorizado de mi audacia (se llamaba audacia a interpretar a la Naturaleza) pedía mi cabeza a grandes gritos creyéndome loco de atar y digno de la camisa de fuerza». Y añade: «Literatos miopes hacían a diario toda clase de aspavientos en las revistas y diarios de entonces y saeteábanme *(sic)* con sus burlas sin sinceridad y sus sátiras sin convicción. Los mismos poetas que se apropiaban de mis innovaciones de estilo me apedrearon, sumándose todos contra mí». (Gregorio Martínez Sierra, en el prólogo que puso a *Piedras preciosas*, de 1900, parece contradecir, no sabemos si por amabilidad, ese clima universal de linchamiento: «La grey poética de España, saturada de versos quintanescos, hastiada del artificio, al iniciar él la poesía de la vida, de la verdad, del alma, se lanzó arrebatada en seguimiento suyo como enjambre de mariposas que se precipita sobre la luz».)

Algunos libros de Rueda se adornaron con prólogos firmados por Gregorio Martínez Sierra, Curros Enríquez, el argentino Manuel Ugarte y Miguel de Unamuno, entre otros. Se produce un episodio curioso cuando Rueda le pide al peligrosísimo Clarín un prólogo para su libro *Cantos de la vendimia*; curioso, sobre todo, porque pone a prueba la vanidad casi invulnerable de Rueda. En principio, el ovetense se hace de rogar. Ante esa demora, el mala-

gueño adopta una actitud servil y pedigüeña. Finalmente, Clarín se ofrece a prologar el libro, y se lo comunica al interesado mediante una carta versificada que publica en *Madrid Cómico:* «¿Que si escribo el prólogo? / Sí, señor, lo escribo, / porque algunos versos me gustan muchísimo; / otros son medianos y los hay malitos. / El conjunto puede, corrigiendo el libro, / ser cosa de gusto, discreto, bonito / y honrarse mi nombre con el frontispicio». Pero el prólogo sigue demorándose, hasta que Rueda tiene que conformarse con poner al frente de su libro una carta abierta de Clarín que ya se había publicado en un diario madrileño y que el asturiano le envía para que haga las veces de prólogo. Se trata de un regalo envenenado, con frases casi inconcebibles con arreglo al protocolo de cortesía que se supone debe respetar un prologuista: «Sobra más de la mitad», o bien: «Necesitaría yo el tiempo que no tengo para corregir sus versos». Y Rueda se tragó el sapo. Uno más. (Aunque eliminó el prólogo de la segunda edición del libro.)

Hijo de jornaleros, Salvador Rueda nació en un caserío llamado Benaque, en la provincia de Málaga. Un cura que había sido discípulo de Balmes le enseñó los secretos del latín y le mostró el mapa del tesoro de los poetas renacentistas y barrocos. Tuvo muchos empleos, incluido el de poeta «áulico» al servicio de cualquier entidad pública o privada que tuviese presupuesto para pagarse unos versos ensalzadores. Aparte de su amplísima obra poética, escribió novelas y obras de teatro. En 1908 se dejó coronar en Albacete, lo que le equiparaba en rango a su admirado Zorilla. En 1910, en La Habana, se le coronó como Poeta de la Raza. Por si fuese poco, en la tertulia de Carmen de Burgos, *Colombine*, se le brindó una coronación privada de la que Cansinos-Asséns dejó testimonio burlesco en *La novela de un literato.* (En el libro *La linterna de Diógenes*, del peruano indiscreto Alberto Guillén, Julio Camba cuenta que Rueda se llevó su «corona de lata» a uno de sus viajes a América y que, al tener problemas para pasarla por la aduana –¿?–, el poeta alegó: «Es prenda de mi uso».) Era tan vanaglorioso, que llegó incluso a renegar de muchas de sus composiciones, que declaraba haber escrito por necesidades económicas: su Musa arrastrada por los mercados. Aquella vanidad suya, tan desatada como en el fondo inocente, le

obligó incluso a mostrarse humilde: ni siquiera Salvador Rueda había logrado estar siempre a la altura de Salvador Rueda.

Vista a la luz de la historia, su obra representa un esfuerzo loable por elevar la categoría estética de la poesía española de su época desde la puesta en práctica de un extraño código de motivaciones temáticas pedestres, de mal gusto, de inanidad y de palabrería. ¿Lo consiguió? No, claro está. Porque ¿qué fallaba en Rueda? Tal vez su grado de ambición: un poeta menor que aspiraba a la grandeza. Su mayor virtud acabó siendo su mayor defecto: el afán de escribir una Gran Obra, seguro además de estar escribiéndola cada vez que inclinaba sobre el escritorio su cabeza coronada.

Sus poemas acostumbran tratar asuntos peregrinos: los reptiles, los pájaros fritos, la sandía, la gaita asturiana, la paella, el escarabajo... El gran problema de Salvador Rueda fue tal vez que jamás interiorizó la poesía, que para él no era tanto una categoría estética adscrita al pensamiento y al sentimiento como un arte ornamental y sonoro, dependiente de los acentos, los ritmos, las palabras suntuarias y la maquinaria estilística en general; todo eso, en fin, que es sustento primordial de una composición poética, pero no tal vez su esencia más perdurable. De ahí que sus poemas parezcan, más que otra cosa, un chisporroteo verbal sin demasiado ton y con demasiado son, artefactos propensos a tomar las derivas más imprevisibles y a veces más ridículas, porque se ve que el verbalismo le narcotizaba, lo que, unido a su proclividad a un panteísmo católico y visionario, tiene como resultado algo que no se aleja mucho del puro disparate. Como escribió Rubén Darío, Rueda vivía «en su nube de oro sonoro, de oro irreal», aunque se trataba más bien de una nube de purpurina.

Tal vez lo peor que puede decirse de Rueda es que sus poemas aburren –como aburren hoy, por lo demás, tantísimos poemas de Darío–. A poco que el lector de algunos de esos poemas suyos casi interminables baje un poco la guardia, no sabe ya ni qué está leyendo: un sonsonete que se impone al sentido, en el caso optimista de que exista ese sentido. Por si fuese poco, cuando Rueda decide adentrarse en laberintos más o menos metafísicos, lo más que le sale son cosas de esta naturaleza:

¿Y el alma? ¿Vuela libre? ¿Emigra? ¿Se transforma?
¿Si Dios en todo vive y a todo le da norma,
y a Dios vuelve su esencia, pudiera el alma infiel
cambiar, cual la materia, de círculos y escalas,
y ser el don divino que da impulso a las alas,
o la sublime gracia que ríe en el clavel?

Bueno, quién sabe. Pero lo peor de todo es que esta formulación lírica de la posibilidad de la trasmigración del alma se cierra con estos versos:

Yo quiero, cuando muera, seguir viendo ese cielo,
el cielo de la patria que fue mi único anhelo,
tras del cristal que rompa mi fúnebre prisión.
¡Y cuando el Sol de España por el cenit camine,
que en ráfagas de luces mis cuencas ilumine,
y llorará de gozo mi pobre corazón!

Así era Rueda: siempre en sí mismo, siempre fiel a sus simplezas delirantes.

En cualquier caso, si no firme en el fluir del tiempo, porque es un náufrago del tiempo, el voluntarioso, el entusiasta, el meritorio poeta Salvador Rueda –tan defectuoso, tan desproporcionado, tan grotesco a fuerza de aspirar a lo sublime–, merece que hoy, 75 años después de su muerte, nos acordemos durante un rato de él, invocando su fantasma, tan perdido, como el de tantos otros, en la niebla



Juan Ramón y una joven escondida (La poética de Paulina Ponsowy)

Carmen Morán Rodríguez

I. JUAN RAMÓN JIMÉNEZ Y LA JOVEN POESÍA DEL RÍO DE LA PLATA

En agosto de 1948 Juan Ramón Jiménez viajó a Argentina, invitado por *Los Anales de Buenos Aires*. El propósito de la visita era dar un ciclo de cuatro conferencias, anunciadas bajo el título general de «Vida y poesía», y de paso, hacerse cargo en persona de algunos asuntos editoriales con Losada (entre ellos, las liquidaciones de su ediciones anteriores, tarea que correspondería a Zenobia, más avezada que el poeta en estas lides de orden práctico). El recibimiento fue tan extraordinario que la estancia se extendió en el espacio (el poeta visito Córdoba, Rosario, e incluso la capital uruguaya) y en el tiempo (en lugar de regresar el 30 de octubre, como Zenobia y él habían planeado primeramente, lo hicieron el 12 de noviembre[1]). Varios actos públicos (conferen-

[1] Rafael Alarcón Sierra, Juan Ramón Jiménez: *Pasión perfecta,* Madrid, Espasa-Calpe, 2003, p. 221. El pasaporte de Juan Ramón muestra un sello de la

cias, entrevistas, encuentros con niños) se añadieron a los inicialmente previstos. Entre ellos, uno ofrece singular interés: se trata de una «Antología oral de la poesía escondida»[2] argentina y uruguaya. El acto se celebró entre el 25 y el 27 de octubre[3] en el case-

Dirección General de Migraciones de la República Argentina en el que está anotada la fecha 2/11/48; por lo que quizá convendría retrotraer diez días la salida de Juan Ramón del país.

[2] De este modo la denomina el poeta y periodista Antonio Requeni en su artículo «Juan Ramón entre nosotros», dedicado a conmemorar la visita del español a tierras argentinas (*La prensa*, 12/11/1978). Sin embargo, el título que se ha afianzado es «Recuerdo de la poesía escondida de Arjentina y Uruguay» (o «Recuerdo de la poesía escondida de la Arjentina y el Uruguay»). Así se llama una carpeta de las conservadas en la Sala Zenobia y Juan Ramón Jiménez de la Universidad de Puerto Rico (Recinto de Río Piedras). En los papeles de Juan Ramón guardados en esa carpeta aparecen algunas variantes del título: «Homenaje a la poesía escondida» (75); «Homenaje a la poesía venidera» (94); «Recuerdo a la poesía que viene», (96); «La poesía escondida de la Arjentina y el Uruguay» (120). En varios diarios argentinos de esas fechas aparecen noticias de la lectura (así en los bonaerenses *Clarín* y *Noticias Gráficas*, o en *El Intransigente* de Salta) con otras variantes en el título, como «Saludo a la poesía escondida» (en el diario *Clarín*). El documento 132 de la citada carpeta se titula «Recuerdo a una poesía escondida (Arjentina y Uruguay)»; escrito dos años más tarde, es una recapitulación y tiene un carácter más definitivo.

[3] Alarcón Sierra menciona dos lecturas realizadas los días 25 y 27 de octubre en la SADE, en que Juan Ramón habría leído partes de *Animal de fondo* y la selección de poesía escondida (*Op. cit.*, p. 220). En efecto, el día 25 tendría lugar la lectura de los poetas nuevos, y el 27 la de las composiciones de *Animal de fondo*. Campoamor González, suministra información sobre el acto en sus dos biografías del poeta, aunque entre una y otra hay un cambio significativo: En la de 1976 habla de «dos lecturas de poemas argentinos seleccionados por él mismo», que habrían tenido lugar los días 25 y 27 de octubre bajo el título «Recuerdo a la poesía escondida» (*Vida y poesía de Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Sedmay, 1976, p. 258). Sin embargo, en la editada en 2001 corrige: «Juan Ramón se despidió de esa juventud y del público argentino ofreciendo sendas lecturas, los días 25 y 27 de octubre, en la Sociedad Argentina de Escritores: una de poemas suyos, espigados –auténtica primicia– de *Animal de fondo* [...] y otra, que tituló Recuerdo a la poesía escondida, de los poemas argentinos que había seleccionado él mismo de entre los más de 5000 que poetas jóvenes y desconocidos le habían enviado durante su permanencia en Buenos Aires.» (*Juan Ramón Jiménez. Nueva biografía*, Sevilla, Diputación de Huelva y Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2001, pp. 31-132). La dedicada al Recuerdo fue la del día 25 de octubre. En el documento SZJRJ

rón de la SADE sito en el número 524 de la calle México, y consistió en una lectura de poemas de jóvenes autores argentinos y uruguayos. Anteriormente, el poeta español, en sus conferencias y a través de la prensa, había convocado a los jóvenes poetas (no necesariamente jóvenes en años, sino en publicaciones) a que le enviasen algunos de sus textos: él haría una selección (más muestrario que *antolojía*, según repetidamente indica) entre lo que él mismo conocía por sus lecturas, lo que ya le habían enviado espontáneamente algunos autores noveles, y lo que le hiciesen llegar a partir del anuncio. La intención era llevar a cabo una panorámica o una «toma de pulso» del quehacer poético del país, observando la poesía incipiente y no canonizada aún, de manera idéntica a lo que el poeta había hecho a su llegada a Cuba en el año 36[4]. Por

---

«Recuerdo» 119 encontramos un listado de Juan Ramón con el encabezamiento «actos finales:»; señala en él el siguiente programa para el final de su etapa en Argentina: «Día 20: Recuerdo a la poesía arj. / Día 23: Amigos del libro. Democracia de int.[emperie] inmanente [*de int.* e *inmanente* son dos opciones, ninguna está tachada] / Día 28: despedida por radio: 3 poemas míos y pájinas de adiós. [...]». Sabemos, sin embargo, que la lectura del «Recuerdo a la poesía argentina» no tuvo lugar el día 20 sino el 25. A esta lectura habría que añadir otra realizada ya de regreso a Estados Unidos, a la que me referiré más adelante.

[4] Contó para ello con el apoyo de la Institución Hispanocubana de Cultura, y particularmente con la ayuda de Camila Henríquez Ureña y José María Chacón Calvo –presidente este último de la Institución. El 20 de enero de 1937 se anunció el proyecto y se invitó a los jóvenes poetas cubanos a enviar sus publicaciones antes del 31 de ese mes para una selección que se llevaría a cabo, con el poeta español como lector y elector. La selección se hizo pública en un acto celebrado el 14 de febrero en el Teatro Campoamor de La Habana, en el marco del Festival de la Poesía Cubana. A diferencia de lo que sucedería con la selección de poetas argentinos y uruguayos, nunca publicada, en este caso Juan Ramón sí pudo ver cumplido su deseo de ver editada la selección: la Institución Hispanocubana de Cultura publicó el libro en La Habana, en 1937, bajo el título *La poesía cubana de 1936* (recientemente ha sido reeditado: México D. F., Frente de Afirmación Hispanista, 2004 y en edición facsímil a cargo de Javier Fornieles Ten en Sevilla, Renacimiento, 2008). También en aquella ocasión Juan Ramón rechazó el término antolojía, tal y como señala en su introducción: «Aunque este libro, por falta de claridad en mi proposición, sin duda, se anunció como una antolojía, siempre pensé que fuese como el granero de la cosecha mejor o buena de los poetas cubanos de 1936. (Y luego, seguirlo así en 1937, etc.)».

limitaciones de tiempo, en la lectura celebrada en la casona de la SADE solo pudo leer parte de los poemas elegidos, pero hizo saber allí mismo que tanto las composiciones que el público acababa de escuchar como las que no habían podido leerse en esa sesión, serían publicadas en un libro cuyos derechos de autor irían a parar, como premio, a uno de los jóvenes poetas (la elección quedaría a cargo de un jurado formado por Rafael Alberti, Jorge Luis Borges, Eduardo González Lanuza, Ricardo Molinari y Oliverio Girondo). El deseo de Juan Ramón era que el concurso se celebrase cada año. Incluso, anticipó el nombre del premio: «Premio Macedonio Fernández»[5].

Pero el poeta propone y el azar dispone: el libro nunca vio la luz. Juan Ramón volvió a transmitir su «Recuerdo a una poesía escondida» a su regreso a Estados Unidos: tenemos constancia de una nueva lectura (a lo que parece, con menos autores y poemas) llevada a cabo en el Ateneo de Washington. Juan Ramón estaba vinculado a esta institución desde su creación en octubre del año 49: era su presidente honorario y acudía habitualmente a sus actividades[6], si bien, fiel a sus principios, rechazó que los ateneístas le

[5] Así lo afirma en un documento conservado en SZJRJ, Carpeta «Recuerdo de la poesía escondida de Argentina y Uruguay» 61. Macedonio Fernández, de hecho, estuvo presente en el acto público de lectura de la poesía escondida, y Juan Ramón concluyó este con una composición del argentino, justo después de leer las composiciones de la joven María Elena Walsh. Quiso así rendir homenaje a un autor ya mayor y consagrado, pero de difusión restringida por vocación propia. El poeta español hizo subir a ambos –María Elena Walsh y Macedonio Fernández— al estrado: primero bajaría él mismo, leyendo unas palabras de homenaje al autor de *No toda es vigilia la de los ojos abiertos* («Recuerdo...»122), e invitándole a subir al estrado; después llamaría a Walsh: «Y le pido a esta niña, María Elena Walsh, que venga a darle la mano a Macedonio Fernández, el venerable poeta escondido en su ser vocativo sin claudicación de ninguna clase, es ejemplo de claudicación permanente.» («Recuerdo...» 121; cfr. Jiménez, Juan Ramón, *Política poética*, ed. de Germán Bleiberg, Madrid, Alianza, 1982, pp. 464-465).

[6] Por ejemplo, interviene en la inauguración, sobre la que Zenobia anota en el diario: «J. R. está en época de plena y regocijada creación y quiere hacerlo todo. El día de la inauguración del Ateneo estuvo estupendo. Estaba en voz y en forma y hablaba con una energía extraordinaria» (*Diario 2. Estados Unidos (1939-1950)*, traducción, introducción y notas de Graciela Palau de Nemes, Madrid, Alianza, 1995, p.336). El mismo acto es descrito por Zenobia en una

dedicasen un homenaje[7]. Respecto a la lectura de jóvenes autores argentinos, además de las anotaciones de Juan Ramón en algunos índices y copias de textos, contamos con las noticias que Zenobia suministra a los Guerrero Ruiz: el día 23 de noviembre, pone al día al amigo murciano de algunas de las actividades previstas por el Ateneo Americano de Washington, y entre ellas anuncia que dos semanas más tarde, «lee J. R. poesías de La poesía escondida en la Argentina y el Uruguay. Hay cosas preciosas y J. R. lo hace con mucho gusto. Creo que será en la Unión Panamericana que él prefiere a la embajada para lo suyo»[8]. Algo más tarde de lo previsto por Zenobia, el 15 de diciembre, en una carta a los amigos murcianos, Zenobia confirma la lectura: «Esta misma tarde tiene que dar una lectura de poetas jóvenes argentinos y uruguayos en la Unión Panamericana»[9]. Es posible que en las fechas en que se produjo esta nueva lectura pública todavía se mantuviese vivo el proyecto de publicación del libro. Sin embargo, como ya sabemos, nunca se vio cumplido. Sobre las razones de esta postergación indefinida solo podemos hacer conjeturas: tal vez el entu-

carta a los Guerrero Ruiz: «El día 12 estuvimos en la inauguración del Ateneo y menos mal que a la embajada española acudió gente también para el *cocktail*, porque, si no, no sé lo que hubiera sido de nosotros con tres mil invitaciones para quinientas sillas. Así estuvo bien, sin apreturas. Volvimos a ver a muchos amigos. Los compañeros de programa, tan cariñosos con J. R. que él estaba corrido. [...] Los españoles del auditorio abrazaban a J. R. conmovidos después del acto, dándole las gracias. Estos españoles eran profesores de diferentes universidades. J. R., aunque sea poco modesto decirlo, estaba estupendo de voz y de porte esa noche. (*Epistolario I. Cartas a Juan Guerrero Ruiz*, ed. de Graciela Palau de Nemes y Emilia Cortés Ibáñez, Madrid, Residencia de Estudiantes, 2006, pp. 775-776.) Otro de los eventos del Ateneo a los que asistió en poeta fue una reunión celebrada en la embajada de Honduras de Washington que Zenobia describe a Guerrero Ruiz en su carta del 27 de septiembre de 1949 (*Ibídem*, p. 771).

[7] En una carta fechada simplemente en octubre de 1949, «Me dice J. R. que también recibirá usted el boletín del Ateneo Americano de Washington, donde se publicará su discurso de inauguración, como presidente honorario que es, con los del presidente activo y del director. Esta noche vamos a comer con los principales ateneístas pero en familia, ya que J. R. ha rechazado la idea primera de homenaje.» (*Ibídem*, p. 780).

[8] *Ibídem*, p. 784.

[9] *Ibídem*, p. 789.

siasmo inicial de Juan Ramón cediese ante ciertas críticas que su selección motivó[10] o ante la gran cantidad de trabajo y compromisos asumidos por aquellas fechas; es posible también que el proyecto fuese suspendido por la Sociedad Argentina de Escritores (entidad que había organizado la lectura de Buenos Aires, y que pareció asumir, en principio, la tarea de la edición)[11].

Lo cierto es que el poeta español no olvidó nunca a los jóvenes poetas elegidos, cuyas cartas, poemas y libros guardó, copió y anotó cuidadosamente. Junto a estos materiales archivó también una serie de textos suyos, breves, en que reflexionaba sobre aspectos generales de la poesía argentina y uruguaya reciente, o presentaba con algunas pinceladas a los poetas. Al parecer, en los

---

[10] Sabemos de esas críticas de manera indirecta, a través de un texto de Juan Ramón que es una contestación a las mismas:
«NOTA
TERMINADA la lectura, Rafael Alberti y E. González Lanuza de palabra, y otros en los días siguientes, por escrito, me dijeron que la mayor parte de los poetas leídos por mí eran ya muy conocidos de todos. A los dos primeros les pregunté que a quienes se referían. Me contestaron que a Enrique Molina, a María Granata, a Olga Orozco, a María Elena Walsh, etc.
Durante los 2 meses que duró mi recibo de poemas y mi selección para su lectura, yo fui preguntando a quienes me visitaban (jóvenes, mayores, viejos, y centenares) si conocían a dichos poetas. Un 90% me dijeron que con la esccepción de María Elena Wash que, con motivo de sus premios públicos, había llegado a muchos oídos, no los conocían. Esta fue mi prueba. Es claro que Eduardo González Lanuza, Rafael Alberti, Pablo Rojas Paz, algunos otros escritores y yo los conocíamos pero de ninguna manera eran conocidos del público jeneral literario como por ejemplo Vicente Barbieri, Wilcox, Molinari, por citar un primero y un último en conocimiento jeneral.» (SZJRJ Carpeta «Recuerdo...», 132; publicado con mínimas variantes en la edición que preparó Bleiberg de *Política poética*, *Op. cit.*, p. 465). El destino de esta réplica pudo ser la lectura del Ateneo de Washington, pero también cabe pensar que Juan Ramón lo destinaba al libro, y que por tanto no había desistido de su publicación. Por otro lado, la firmeza de la réplica no empuja a creer que las objeciones de Alberti, González Lanuza, etc., bastasen a hacerle perder la fe en su selección de poesía.

[11] En favor de esta última hipótesis cabría aducir que Juan Ramón ya había llevado a cabo una publicación similar en Cuba, y que guardó abundante material relativo a la joven poesía argentina y uruguaya, que no parece corresponder únicamente a las lecturas de Buenos Aires, sino también a la futura y malograda edición.

actos públicos, después de leer los poemas de cada uno y de que el público los aplaudiese, leía la presentación correspondiente y revelaba el nombre del autor[12].

II. PAULINA PONSOWY, OCULTA Y FINA

Entre aquellos jóvenes poetas escondidos, muy joven y muy escondida, se encontraba Paulina Ponsowy. Di con ella de manera bastante fortuita, después de casi un año de desencuentros virtuales: mi servidor hacía desaparecer todas sus respuestas a un *e-mail* que yo había enviado casi sin esperanzas. No tenía ni la más remota garantía de que la dirección encontrada al azar en la Red perteneciese realmente a aquella Paulina Ponsowy que tan persistentemente aparecía en la voluminosa carpeta «Recuerdo de la poesía escondida de la Arjentina y Uruguay» de la Sala Zenobia y Juan Ramón Jiménez de la Universidad de Puerto Rico. Por fin, más de diez meses después de mi intentona, nos encontramos cibernéticamente. Sí, ella era, a ella había dedicado Juan Ramón este texto:

> Vino a verme un joven y me dijo que era secretario de no sé qué ganaderías y me aseguró: «Yo soy el poeta que escribe mejores sonetos clásicos en la Argentina». «¿Si? le contesté «pues lléveselos y métase en la cama porque está muerto».
> En cambio esta muchacha oculta y fina de 17 años titula su envío «¿Poemas?».
> ¡Sí, poemas, y muy suyos y muy bellos!
> PAULINA PONSOWY

Desde aquel año de 1948, Paulina Ponsowy ha permanecido discretamente oculta. Mi propósito en las páginas que siguen no

[12] Los papeles preparados por el poeta para la lectura dejan testimonios muy claros al respecto: «No dar los nombres de los poetas hasta después de la lectura» (SZJRJ Carpeta «Recuerdo de la poesía escondida de Argentina y Uruguay», 75); «Voy a leer ahora los poemas. No daré los nombres sino después de leer los poemas.» (SZJRJ, Carpeta «Recuerdo de la poesía escondida de Argentina y Uruguay» 147); «Voy a leer ahora los poemas. No daré los nombres sino después de leer los versos.» (Fotocopia de una carpeta del Archivo familiar).

es violentarla de ese ocultamiento laborioso, pero sí compartir el conocimiento de esta poeta escondida con otros lectores.

Nacida en Buenos Aires el 19 de enero de 1930 (Juan Ramón se equivoca, pues, en un año), Paulina Ponsowy proviene de una familia trasplantada a América desde Europa del este (su madre era rumana y su padre ucraniano). En la capital argentina cursó primaria y secundaria, y comenzó estudios universitarios de Derecho, Medicina y Filosofía y Letras, que hubo de abandonar porque la situación familiar (su padre murió en 1947) hizo necesario que trabajase. Así lo hizo, obteniendo, no obstante, el título de Perito Mercantil en ese mismo año y el de Bachiller en 1951.

Su primer poema publicado apareció en el número 5 de la revista *Ángel. Alas de poesía*, en septiembre de 1948 (por las fechas en que Juan Ramón la habría conocido, por tanto). *Ángel* era una publicación mensual dirigida por el también poeta Gregorio Santos Hernando, en la que publicaron, entre otros Ana María Chouhy Aguirre, Fermín Chávez y José Rodríguez Itoiz. Reproduzco a continuación el texto de Ponsowy:

SÍ. Me estoy perdiendo
aunque no lo adivines.
Perdiéndome en deslumbramientos
como si me arrojaran al abismo
mil confusos, disparatados
haces luminosos. Sí. Yo misma
no entiendo por qué te pierdo
y solo, solo en las oscuras
tenebrosas calles de dolor te encuentro.
Desde este inquieto trasplantar de finitudes
quiero hablarte otra vez. Y que tu voz
    responda.
con el acento grave del silencio.
(Aunque no lo comprendas
el silencio es una voz potente
que me transmite su desasosiego.)

La misma revista *Ángel* organizó en esas fechas –concretamente el 15 de septiembre— un recital de poetas, patrocinado por el

Club Amigos del Libro (que presidía Enrique Larreta) y celebrado en el Salón Kraft, sala de exposiciones y recitales de la calle Florida. Ponsowy, que participó en la organización del evento, rehusó entonces leer sus poemas.

Apenas un mes más tarde, sin embargo, Juan Ramón lo hizo por ella en la lectura de la poesía escondida de la SADE. El poema que eligió el poeta de Moguer es el siguiente:

¿POEMAS?[13]

DECIR «Es tarde». Y los relojes
sentir crecer en los jardines solos.
Eso, y una angustia infinita cantando
tras cada sombra o cualquier flor,
acechando
la vida libre y pura. O no,
no eso, sino la gracia triste
(cuanto más amarga más mía)
que los seres y las cosas reviste
de un no color,
de un no vivido
acento de una esquisita nostaljia.

Decir «Es tarde ya para la dicha».
Y sentir los relojes cesar para la vida,
perdiendo el claro, inflexible compás
de cosa impuesta, rutina prevista.
Luego,
a la distancia, oír cómo se van las luces,
cediendo a la noche aquel murmurar
de enagua almidonada; cómo crece
la sombra más, prendiendo su ironía

[13] Se conservan dos copias mecanografiadas en la Sala Zenobia y Juan Ramón Jiménez de la Universidad de Puerto Rico, recinto de Río Piedras, en la carpeta «Recuerdo de la poesía escondida de Argentina y Uruguay», hojas 40 y 41. Se trata de dos copias idénticas (probablemente una se sacó de la otra con papel de calco, o ambas a partir de un original perdido).

de cada sucia lámpara.
Y como el bicho temido se pega
(es verano ¡ah! el verano y la luz)
a la luz, y por quemarse las alas.

Y decir también «Callemos».
Porque a veces las horas de color distinto,
molestan las voces, sobran las palabras.

El título, «¿Poemas?» no parece corresponder exactamente a la composición en particular; creo que más bien sería el título general que Ponsowy habría dado al conjunto de sus poemas, entregado a Juan Ramón –según ella misma recuerda— en un cuaderno de tapas grises (que sin embargo no he podido hallar en la Sala Zenobia y Juan Ramón Jiménez). La interrogación del rótulo transmite la timidez de la poeta en ciernes y fue del gusto de Juan Ramón, que utilizó justamente ese título titubeante como pie para su texto de presentación: «¿Poemas? ¡Sí, poemas, y muy suyos y muy bellos!».

Después de haber sido elegida por el poeta y maestro –hecho que la autora siempre menciona como espaldarazo que la confirmaría en su vocación poética—, Ponsowy publicaría en otras revistas dedicadas a la joven literatura: así *Nombre*, *Latitud 34* (donde publica un «Primer poema corporal», en mayo del 49) y la *Revista de Poesía Argentina*.

Desde entonces, ha continuado participando en recitales (como el organizado por la Fundación Pro-Arte el 22 de enero de 1985) y colaborando en distintas publicaciones periódicas, tanto de amplia difusión (*La Prensa*) como de carácter más específico: en *Crónica literaria*, también dirigida por Gregorio Santos Hernando apareció una composición titulada «Poema» (año II, nº 7, septiembre 1980). Además, entre los años 81 y 85 dirigió, con Hugo Fiorentino –uno de los artífices del movimiento inista— la hoja de poesía *Rama quebrada*. El tercer número de esta hoja, correspondiente a diciembre de 1981, se dedicó precisamente a Juan Ramón Jiménez, por conmemorarse en ese año el centenario de su nacimiento. El número se abría con el poema «¿Quién sabe el revés de cada hora?», de *La frente pensativa* –tal y como se indicaba en

Rama quebrada, el poemario permanecía «No editado en volumen»[14].

Entre los premios literarios que ha obtenido se cuentan el Áccesit de Poesía en el VI Certamen de Poesía «Francisco Isernia» del Ateneo Popular de La Boca (1960), Primer Premio de Poesía del Certamen Literario «Pedro Milletari» del Banco Hipotecario Nacional (1975), el Primer Premio de Poesía del Certamen Internacional Baldomero Fernández Moreno (1980, por «El pan de los poetas»), el Premio Unión Carbide (1980), y el Premio del Primer Concurso de Poesía Alejandra Pizarnik, convocado por la Fundación Cultural San Telmo (1992)[15].

Aunque en menor medida, Ponsowy ha cultivado también la prosa. Entre sus contribuciones a la narrativa breve encontramos «La capelina lila», que apareció en el volumen colectivo *Cuentos a largo plazo* (Buenos Aires, Plus Ultra, 1983, pp. 62-65), y el libro de relatos infantiles *Infancias de tierra adentro*, en colaboración con Adela Vettier[16]. Es autora, además, de algunos breves ensayos como el que sirve de «Prólogo» a la preciosa edición de *El cuervo* de Edgar Allan Poe, facsímil de la de 1878[17].

III. LA ESCRITURA DE PONSOWY EN LA PRODUCCIÓN POÉTICA ARGENTINA DESDE LOS AÑOS 40

Arturo Cambours Ocampo, en su muy complicada compartimentación de la poesía argentina contemporánea hasta los años 60, incluye a Paulina Ponsowy y otros integrantes de la revista

[14] *La frente pensativa* se gestó (y así lo indica la nota de *Rama quebrada*) en los años 1911-1912. En la actualidad, Juan Antonio Expósito trabaja en la edición del libro.

[15] Datos tomados de la «Biobibliografía» que precede a la encuesta y selección de poemas de Paulina Ponsowy en *Poesía Argentina Contemporánea*, tomo 1, parte 14, Buenos Aires, Fundación Argentina para la Poesía, 2004, p. 5815. En adelante, esta edición se citará en el cuerpo del texto, entre paréntesis, con las siglas *PAC* seguidas del número de página.

[16] Buenos Aires, De los Cuatro Vientos, 2004.

[17] Buenos Aires, Imprima, 1978.

Nombre en la «unidad neorromántica» de la promoción inmediatamente posterior a la generación del 40[18]. El esquema generacional que avalan autores como Cambours Ocampo o César Fernández Moreno ha sido con razón criticado, y el membrete «generación del cuarenta» tildado de «endeble, difuso, una nebulosa nominativa»[19]. Con todo, sí conviene notar, para situar a la autora en relación con sus contemporáneos, que tanto la fecha de nacimiento de la autora (1930) como la fecha en que comienza a publicar (1948) son, en efecto, posteriores a las fechas que corresponden a los principales autores de la generación del 40: Vicente Barbieri, generalmente considerado adalid del grupo, nace en 1903; pese a lo temprano de la fecha se vincula a la llamada generación del 40 por el tiempo en que comienza a publicar (su primer poemario, *Fábula del corazón*, es de 1939). Similar es el caso de Silvina Ocampo, nacida en el mismo año, que publica su primer libro de poemas, *Enumeración de la patria*, en 1942 y había publicado anteriormente un libro de cuentos y colaboraciones en diferentes revistas de la época. Otros nombres vinculados a la «generación del 40» serían: León Benarós (n. 1915; además de texto anteriores publicados en revistas, edita en 1944 *El rostro inmarcesible*, y es uno de los defensores del epígrafe 'generación del 40'[20]); Ana María Chouhy Aguirre (n. 1918, fallecida en 1945, publica *Alba gris, 1922-38* en 1938 y en 1942 funda con J. R. Wilcock *Verde Memoria*); J. R. Wilcock (n. 1919; en 1942 funda y dirige *Verde Memoria* con Ana María Chouhy Aguirre, y su *Libro de poemas y canciones* aparece en 1940); María Granata (n. en 1923 ó 21, publica *Umbral de tierra* en 1942); Olga Orozco (n. 1920; publi-

[18] Cambours Ocampo, Arturo, *El problema de las generaciones literarias*, Buenos Aires, Peña Lillo, 1963, pp. 121-122.

[19] Son palabras de Saúl Yurkievich en un estudio de dos autores señeros (Olga Orozco y Alberto Girri) que además ofrece un acercamiento breve, pero sugerente, a la tónica general de un grupo de poetas nacidos en un abanico temporal que Yurkieich amplía, y cuyo reconocimiento y asentamiento retrasa hasta 1960 («Sobre la generación argentina de los 40: Girri/Orozco: la persuasión y el rapto», en Sáinz de Medrano, Luis, ed., *Las vanguardias tardías en la poesía hispanoamericana*, Roma, Bulzoni, 1993, pp. 237-243; cit. en p. 237).

[20] Lo hace en el primer número de la revista titulada, precisamente *El 40* (primavera, 1951). Cit. en Cambours Ocampo, Arturo, *Op. cit.*, p. 50.

ca poemas en revistas como *Canto*, en torno a 1940; su primer poemario, *Desde lejos*, es de 1946). Todos ellos, pues, nacen antes de la autora –ocho años antes, como mínimo— y publican también antes que ella. De los poetas citados, Barbieri, Granata y Orozco fueron elegidos por Juan Ramón para su muestrario de la joven poesía argentina.

También el esquema generacional desde el que César Fernández Moreno explica el panorama de la poesía argentina del siglo XX considera un grupo de autores inmediatamente posterior a la generación del 40: serían los nacidos en torno al año 30, que «se afirmarán en el primer plano poético hacia 1950»[21]. Pero como la fecha de nacimiento no fractura el *continuum* de las relaciones poéticas, Ponsowy se vincula –por amistades y por publicar en los mismos medios— con autores que suelen integrar la nómina del 40: Gregorio Santos Hernando (varios años mayor que Ponsowy, publica *Poemas de la guerra* en 1941 y anteriormente había publicado en diversas revistas y hojas sueltas de poesía), además de las ya citadas Ana María Chouhy Aguirre, María Granata, etc. Enseguida volveré al estudio de Fernández Moreno, pues, aunque lastrado por su apego al reparto generacional, sus observaciones sobre las tendencias de la poesía del momento resultan un punto de partida útil para nuestro estudio sobre la poesía de Ponsowy[22].

Para Emir Rodríguez Monegal existe un «hecho generacional»: la llegada al poder de Juan Domingo Perón (en febrero de 1946); apoyándose en este acontecimiento y en esta fecha el estudioso uruguayo aúna las llamadas generación del 40 y generación del 50, en una equidistante «generación del 45» argentina, que tendría su correspondiente en Uruguay[23]—. También Fernández Moreno,

---

[21] César Fernández Moreno, *La realidad y los papeles*, Madrid, Aguilar, 1967, p. 45.

[22] Además, por el prestigio de sus apellidos y de su propia obra poética, los trabajos críticos de Fernández Moreno no pasarían desapercibidos para sus contemporáneos. Si consideramos que *La realidad y los papeles* se publicó en 1967, comprenderemos que este estudio tiene el interés añadido, por así decirlo, de ser «juez y parte» de lo que expone.

[23] Véase Fernández Moreno, César, *Op. cit.*, p. 321. Aunque Perón fue elegido presidente en las elecciones del 24 de febrero de 1946, desde finales del año anterior había movilizaciones populares de apoyo al militar; esto, y un com-

en su ya citado ensayo, acepta la influencia decisiva del peronismo en la creación poética. Pero hay que advertir que esta sería mucho mayor aún de lo que él podía suponer. *La realidad y los papeles* se publicó en 1967, cuando Perón había cumplido un primer mandato (1946-1952) y había sido derrocado del segundo por un golpe militar (1952-1955): pero faltaba todavía un tercer gobierno de Perón (1973-1974), que mal podía adivinar Fernández Moreno al redactar su libro.

Aunque no en su poesía, Paulina Ponsowy ha escrito acerca de Perón y el peronismo de manera explícita[24]. Para la escritora, el gobierno de Perón tuvo sus raíces en los abusos de poder que le precedieron y a su vez «fue el prefacio para esa escalada de violencia, terror y parálisis que aun nos afecta después de 20 años contados desde el ultimo golpe de Estado en la Argentina». A esta contundente opinión añade poco después:

> Desde el arribo al poder del estamento militar, el Generalato comenzó a vislumbrarse como una forma tangencial, inconstitucional y todopoderosa de llegar al poder absoluto. Y ese fue el germen de todo lo que paulatinamente, desembocó en esa tragedia nacional más numerosa, más terrible y sin cadáveres sepultables, que enluta nuestro país sin miras de que en nuestra alma deje de sentirse el brazal, el ropaje o alguna otra señal interna similar al luto que se estilaba por aquellos años: negro todo.

Influencia del peronismo en la generación del 50, dicen los libros, y Ponsowy confirma lo dolorosamente real y personal que fue y quizá aún es esa influencia, asfixiante hasta el punto de que no es posible para ella reconocer lo vivido en la objetividad de los libros de Historia:

> [...] la letra fría no contiene la impotencia frente al autoritarismo, no vomita el asco de la libertad cercenada; su narrativa es fría, corregida, calculada y

---

prensible redondeo (propiciado además por la existencia de una aceptada «generación del 45» en Uruguay) justifican el que Rodríguez Monegal elija la fecha del 1945 para reunir a las dos generaciones poéticas de las que hablamos.

[24] Lo ha hecho en un foro destinado al encuentro e intercambio de opiniones entre argentinos radicados en su país natal (como es el caso de Ponsowy) y otros exiliados o emigrados. En la fecha en que los miembros respondieron a la encuesta sobre la influencia de Perón (1995) este punto de encuentro virtual era gestionado desde la Universidad de Indiana.

con 'perspectiva'. Cuando te duele un músculo tu única perspectiva es precisamente la del dolor. No se puede tomar distancia cuando hay que ingerir analgésicos poderosos para no sentir las punzadas terebrantes de tu vida perdida en un mundo donde todo es hostil, a menos que sometas tu pensamiento a los dictados del mandamás de turno. Es esa 'no perspectiva' la que les brindo desde mis recuerdos y pido disculpas si hay pasión, si hay pena, si hay una necesidad de justicia a ese tiempo que laceró nuestras esperanzas y que las echó por tierra.

Después de estas palabras de la escritora resulta vergonzoso retomar «la letra fría» de los estudios para confirmar que Perón fue un «hecho generacional» para los nacidos en torno al año 30, que han visto además cómo mediante «mitologías incomprensibles» la sombra del peronismo ha continuado alargándose más allá de las fechas de sus mandatos.

Más allá del «hecho generacional», parecen existir unos rasgos comunes entre los creadores argentinos que inician su escritura poética bordeando los cincuenta. El ensayo de Fernández Moreno, aunque discutible en muchos aspectos –desde su enfoque generacional hasta su estereotipada caracterización de la poesía femenina— ofrece valiosas aportaciones, como una interesante caracterización general de las tendencias poéticas a partir del 55. De nuevo, es problemática la fecha que el poeta y estudioso elige como fin y comienzo (fin del peronismo y comienzo de una nueva etapa), pues ya sabemos que Perón regresaría y que su huella en la vida y las letras argentinas no puede darse por finiquitada hasta al menos 1974. Pese a ello, creo que las apreciaciones de Fernández Moreno resisten la provisionalidad y reversibilidad de la circunstancia política en que escribe (un fin del peronismo... que no sería tal). Por esta razón, y porque varias de sus impresiones pueden aplicarse a la escritura de Ponsowy, me detendré en la enumeración y descripción mínima de estos rasgos que Fernández Moreno encuentra tanto en los autores que él considera de la generación del 50 como en aquellos predecesores de la del 40 que sobreviven como poetas.

Para el autor de *La realidad y los papeles*, son rasgos propios de la poesía creada a partir del 55 los siguientes:

1) Libertad interior: «[...] se diluyen las fronteras entre la lírica, la épica y la dramática; el ensayo y hasta la filosofía se

aproximan al poeta. Se abandonan las estructuras retóricas y se intenta realizar la poesía como un fenómeno lingüístico global, caracterizado, en una forma no demasiado ostensible ni insistida, por un predominio de los factores sentimentales o intuitivos» (pp. 401-402).

2) Libertad exterior: «[...] la coincidencia en el verso libre viene a ser apenas una consecuencia técnica de aquella libertad de fondo. No se acude ya a las formas líricas tradicionales como apoyatura para un contenido poético inasible; se ha abandonado la distinción musical entre poesía y prosa [...]» (p. 402).
3) Expresión de la existencia como signo positivo: «No sólo la poesía se atiene al existir y se ordena en su torno, sino que ese existir se capta y expresa con una valoración positiva. La existencia es buena, mi existencia es buena: la autocompasión está excluida; y cuando se expresan sentimientos o situaciones dramáticas, se hace de forma objetiva, aceptándolos; si el poeta condesciende a la lamentación lo hace en forma oculta, tácita, generalmente encubierta por la ironía y hasta por el cinismo (así lo predicaba Alfonsina Storni)» (p. 402).
4) Lo cotidiano como objeto poético: «El vuelco general de la literatura hacia lo cotidiano, que comenzó con los movimientos realistas, parece ser nota común a todos los sectores de la poesía existencial. Palabras y giros propios de la conversación diaria encuentran día a día plaza permanente en la poesía escrita; más, se incorpora el lenguaje popular, el voseo y hasta el lunfardo» (p. 402).
5) Movilidad de la poesía entre los diversos medios de expresión: a fin de poner la poesía al alcance de todos «[...] se aceptan y ejercitan todos los medios verbales y audiovisuales aptos para transmitir el sentimiento poético: no ya la palabra rimada, sino la palabra a secas, o la palabra con música (canción popular), o la palabra con imágenes (cine, TV, hasta fotonovela), o la palabra que acepte perecer en el día (periodismo, radio, hasta publicidad)» (p. 403).
6) Expansión: «[...] es natural que, al fijarse en nuestra vida diaria, cotidiana y real, [esta poesía] se fije también a lo nacional [...]. Pero lo hace en una forma no nacionalista [...]

> Se hace ya evidente que el mundo evoluciona hacia una unidad total, fundada en la universalización del pensamiento y en la posibilidad técnica de realizar esa unidad mediante las comunicaciones en general , y la comunicación de la cultura en particular.» Por una parte, los intereses temáticos muestran esa expansión del horizonte cultural: el poeta no se limita a lo local, e incluso cuando toma esto como materia poética lo hace elevándolo a lo universal, sin limitar los alcances del tema a lo puramente folklórico o tipista. Por otra, como señala Fernández Moreno, los medios de difusión a los que se recurre muestran también ese afán de expansión: las revistas, los estudios y las publicaciones en general tratan de rebasar los límites de la provincia y del país, hacia un contexto continental o incluso extracontinental, a través de las relaciones con Europa (pp. 403-404).

En cuanto a las preferencias temáticas de la poesía posterior al 50, Fernández Moreno repara la amplitud de asuntos tratados: las relaciones con la familia y los amigos (p. 404), el amor, actual o evocado (p. 409); las relaciones sociales (pp. 411-412) y la reflexión sobre la existencia enfocada en sus detalles más cotidianos, incluso repetitivos o triviales, a menudo asociados a un momento concreto del día (pp. 412-415), la reflexión retrospectiva sobre la propia vida (pp. 415-417), «los lugares del mundo, la ubicación espacial donde transcurre la existencia del hombre», y especialmente América y su identidad (así como sus diversas identidades nacionales) (pp. 417-420) y, finalmente, el destino mortal de la existencia humana (p. 420). En realidad, puede verse que la distinción características / temas que establece Fernández Moreno no es del todo clara y se dan solapamientos que varios de los poemas de Ponsowy evidencian (por ejemplo, la afirmación positiva de la existencia es, en algunas composiciones de la autora, un tema autónomo).

III. LA POESÍA CONTRA EL TIEMPO DE PAULINA PONSOWY

Dejando por el momento los que Fernández Moreno enumera como «temas», de las seis características arriba expuestas, al

menos las cuatro primeras y la sexta son claramente aplicables, en términos generales, a la poesía de Ponsowy.

El primero de estos rasgos enunciados por Fernández Moreno precisa una puntualización que se hace evidente al trasladar su generalización a una obra concreta como la de Ponsowy, y que es posiblemente extensible al resto de autores, o a su mayor parte. El poeta y estudioso vincula la preeminencia de lo sentimental, intuitivo y espontáneo a un «abandono de las estructuras retóricas»: si entendemos este como una ruptura con las convenciones retóricas sobre tipos de discurso, ordenación de este, etc., la afirmación es válida; pero esto no significa omisión de la retórica, sino esfuerzo en pos de una retórica que sustente un discurso de apariencia natural y desenfadada. Tomemos como ejemplo el poema «Tal vez», que puede ser leído como una poética y que con razón es el elegido para abrir *Pocillo de café*:

TAL VEZ[25]

Tal vez, quizá, pero no es seguro
toda la poesía que he deseado escribir
y que aún aparece borrosa
en algunas fojas amarillas
como si hubiera hecho la tentativa
fracasando después,
no haya tenido nada que ver con el amor,
ni con la pobreza, no con esa
fácil, difusa piedad que presentan
las ideas transformadas
en toneladas de papel
tapizando el mundo.
Tal vez, quizá,
pero sin la total certidumbre
el poema no escrito, transparentándose
en el tiempo que amarillea los cuadernos,

---

[25] *Pocillo de café*, Buenos Aires, Vinciguerra, 2003, pp. 9-10. En adelante, las citas de este libro se harán en el cuerpo del texto, entre paréntesis, con las siglas *PC* seguidas del número de página.

sea el retrato de un cielo igual a esta tierra.
Un cielo azul y un planeta oscuro
dando vueltas en la propia cabeza
y en los transitorios pies,
aunque con la diafanidad de una mañana
infantil descubierta en algún lejanísimo
perdido estío de almanaque.
Una mañana en que el aire
sería igual para todos los niños
del mundo, en cada latitud,
sobre terreno llano o escarpado.
Una igualdad sencilla sin teorías,
simplemente una perfecta ecuación
sin incógnita alguna, resuelta
como la sonrisa de la infancia.
Tal vez, pero no estoy segura...

El poema proclama una poesía directamente ligada a la vida, y dotada de sentido solo en función de una ética («las ideas transformadas / en toneladas de papel» sólo serían válidas en la mañana final de igualdad que anhelan los versos 24-31). Ahora bien, las constantes expresiones de duda acentúan la impresión de espontaneidad y relativizan todas las afirmaciones desgranadas en el resto de versos sobre la poesía, aparentemente taxativas y de valor universal, pero irremediablemente puestas en duda acto seguido: «Tal vez, quizá, pero no es seguro» (v.1), «Tal vez, quizá, / pero sin la total certidumbre» (v. 13-14), «Tal vez, pero no estoy segura...» (v. 32). El poeta no es ya, pues, el vate que comunica un secreto trascendente cuya validez está garantizada por el componente divino de la inspiración o más modernamente por el eximio ejercicio de la intelectualidad: el poeta solo es uno más entre los hombres, y está acuciado por la inseguridad como el último de ellos[26]. Las variantes en la expresión de la duda refuerzan la sen-

[26] Fernández Moreno, en su descripción de las tendencias poéticas del medio siglo, había afirmado «La poesía es para todos: desde el momento en que el poeta vuelve a ser un hombre, se vuelve a descubrir que todos los hombres son poetas» (*Op. cit.*, p. 403).

sación de discurso hablado, natural, sin el adorno retórico de la anáfora y los paralelismos idénticos. La preferencia por el verso libre y por una lengua natural, no marcada como específicamente «poética» respecto de la lengua hablada (características dos y tres, que a continuación comentaré), enfatiza la sensación de discurso sencillo, aliviado de convenciones retóricas específicas del discurso literario y poético. Ahora bien, ver en todo esto, sin más, una ausencia de retórica sería ingenuo: antes bien, lo que hay es un cuidado y retórico ensayo de *ordo naturalis*, tan cuidado como para que los andamios de la construcción discursiva no se vean).

La «libertad exterior» de la poética de nuestra autora se manifiesta en su gusto por el versolibrismo, pero también en la consciente alteración de la forma métrica por excelencia, el soneto, que lleva a cabo en «Bramido» (subtitulado «cuasi-soneto»; *PC*, 47), o en «Fugas» (*PC*, 45)[27]. El molde métrico más rígido pasa así a ser una horma maleable, que el discurso deforma y remodela según su necesidad. Las asonancias de «Cometa» (*PC* 36), el excelente «Pasos» (*PC* 51) o «Para darme...» (*PC* 34) pueden interpretarse también como apropiaciones de las convenciones formales con el fin de que sirvan a la expresión, pero no comprometan a la poeta a atenerse a todas sus exigencias.

La poesía de Ponsowy ofrece ejemplos abundantes y evidentes de la tercera característica notada por Fernández Moreno, esa «expresión de la existencia como signo positivo». Los siguientes versos del poema «Taza de café» confirman esa exaltación que no debe entenderse como arrogancia: «Y descubrí / la pequeñísima sombra que arroja / mi orgulloso cuerpo sobre la tierra, / la suave, muelle sensación / de ser tan poco / que durar siéndolo, dolía.» (*PC*, 42-43, vv. 20-25). El gozo ante la existencia tiene su punto de partida en la aceptación desdramatizada de que nuestro papel en el mundo es mínimo, y nuestra existencia fugaz.

Este rasgo se vincula en los poemas de la autora bonaerense al cuarto de los postulados de Fernández Moreno, la consideración de «lo cotidiano como objeto poético». De hecho, es la observa-

---

[27] También en «Cuasi soneto II» (*PAC*, 5080), y en «El tiempo –soneto III» (*PAC*, 5808-5809), Ponsowy altera ligeramente el esquema métrico clásico del soneto.

ción de lo consuetudinario, y particularmente de los objetos inanimados que acompañan silenciosamente al hombre en su día a día, lo que despierta la conciencia del poeta sobre su propio ser y su temporalidad. El título mismo elegido por Ponsowy para el poemario, el modesto y diario *Pocillo de café* es una proclamación de los materiales cotidianos, igual que el ya citado poema «Taza de café». En «Las cosas», la reflexión sobre la de la vida humana es suscitada por los objetos, «las cosas» nombradas en conjunto, sin ninguna especificación, como todo aquello que no es poeta ni vida humana, que no tiene vida ni conciencia, y que sin embargo permanecerá cuando vida y conciencia se hayan extinguido:

LAS COSAS[28]

Aquí estoy, junto a ellas,
esperando una muerte que no las tocará.
Mirándola con secreta quejumbre,
concentrando estos minutos de vida
en su existencia tímida y callada.
Ellos no morirán.
Y habrá miles de dueños
que las miren de este modo,
con la misma angustia incomprensible.
Hay en ellas una penosa eternidad,
una inmortalidad estacionada, añeja.
Ellas me sobreviven desde ahora.
Cada latido envejece mi corazón,
cada mota de polvo me destruye.
Estas cosas diarias, apagadas,
que se hastían a sí mismas con su presencia distraída
verán mi muerte, indiferentes.

El tema de «Juguetes» (*PC*, 24) resulta muy similar, aunque el *yo* del poema anterior es sustituido en este por un *nosotros* que

[28] *Carnaval*, Buenos Aires, Vinciguerra, 2003, p. 26. En adelante, las citas de este libro se harán en el cuerpo del texto, entre paréntesis, con la sigla *C* seguida del número de página.

une el poeta a todos los hombres en aquello que tienen en común: la mortalidad.

JUGUETES

Todos los juguetes ya han pasado
alguna vez por nuestras manos.
Cansadas de asir aires y silencios,
acarician tan sólo las aristas
de muñecos arrumbados en desvanes
mientras la punta sensible de los dedos
fatiga la memoria de las cosas
que han rozado un momento el corazón,
que han traspasado su envoltura
y han quedado aguardando, en el silencio,
esta paz donde todo se decanta,
el tiempo filtra esencias de su magia,
los días conservan su color más puro.
Todos los juguetes han gozado
la elegía mortal de nuestros dedos...

Otros poemas podrían citarse, como «Maletas», que concluye «Del mar que pugna por seguir siendo / más allá de su transitorio, / desgarrado, / fantástico estar / siempre-entre-cosas.» (*C*, 18, vv. 14-18), «Mis cosas» (*PC*, 16), «Los dones» (*PC*, 18), «Máquina de escribir» (*PC*, p. 53), «Ascensor» (*PC*, 54) u «Oficina» (*PC*, 55). Reproduciré de este grupo solamente «Ascensor», donde el objeto cotidiano y carente de una tradición lírica que avale su presencia en un libro de poemas sirve como pie para la reflexión acerca de la insustancialidad de las relaciones humanas:

ASCENSOR[29]

Hendimos el espacio.
Lo atravesamos sólidamente

[29] Publicado en *La Prensa* (Buenos Aires) (11 de abril, 1962); recogido en *PC*, 54.

hacia arriba o hacia abajo
y compartimos un destino
que puede congelarse
hasta la eternidad, en una hermética
oscura caja de hierro.
Sólo vemos ojos. Al mirarnos,
descubrimos que no nos conocemos.
Que vivir un instante
en el mismo cuarto
no nos da la libertad de sonreír.
El peligro ha pasado:
pisamos tierra firme,
recuperamos la tarde y la paloma
ciegos los unos para los otros
y distantes de esa doctrina
cuyo nombre mancillamos cada día.

En cuanto a la otra consecuencia de la valoración de lo cotidiano mencionada por Fernández Moreno, la inclinación por una lengua poética coloquial e incluso entremezclada con argot y jergas, es preciso notar que Ponsowy huye tanto de la lengua solemne, convencionalmente «poética», como del coloquialismo estereotipado. Su discurso lírico se mantiene en un punto medio, y de ahí que no encontremos en él expresiones lunfardescas (ni siquiera en el poema «Tango», donde tal vez serían esperables):

TANGO[30]

El que lo dibujó en un pentagrama,
el que le dio pasión y ese coraje
de llorar a la sombra de nocturnos faroles;
el que en la queja de sonidos
lloró a su hermana, cosechó malvones
y un ojal en el pecho
que condecora su amoroso infierno;
el que mareado de perfumes y de mórbida carne
lo tarareó una noche

---

[30] *Letras Argentinas de Hoy* IV (2003); recogido en *PAC*, 5812.

y ensayó en su garganta
los morosos violines;
el que con ágil pie y mano tentadora
ciñó cinturas y abrazó quebradas,
esos, murieron.
Lo que dura, lo que aniquila el tiempo
es la incesante melodía:
el hombre que la hizo
apenas sueña...

Precisamente esta composición ilustra también la participación de Ponsowy en la sexta tendencia general percibida por Fernández Moreno, la expansión de lo nacional a lo global (hoy valdría decir «globalizado»). El signo musical más internacionalmente reconocido de lo argentino es aquí invocado a la manera borgiana, como creación de una serie de individuos que son anónimos y que no aparecen caracterizados de forma personal, precisamente porque podrían ser cualquier hombre de entre los que morirán, como si soñasen, mientras la melodía que han tarareado, que quizá incluso han compuesto, les sobrevive.

La afirmación de Ponsowy «creo sinceramente que toda literatura nacional y extranjera que ha pasado por nuestros ojos ha dejado alguna huella» (*PAC* 5816) confirma esa vocación extranacional y pandémica de los autores nacidos en torno al año 30. Esta concepción de la cultura como un bien universal en que cada hombre puede encontrar la expresión idónea de sus inquietudes en un momento y lugar dados –por encima de las diferencias que lo separan de quienes dijeron eso mismo en otro sitio y otro tiempo—, queda ilustrada con dos poemas en que se acerca a la tradición clásica. El primero de ellos es «Odisea» (*PC*, 52)[31]:

ODISEA

Oh fabuloso Ulises y tu tierra prometida...
¡Qué engaño el vuestro, qué ilusión desvaída

[31] Publicado con el título «Oh, fabuloso Ulyses...» en «Los poetas están entre nosotros», *Boletín Interno del Banco Hipotecario Nacional de Argentina* (julio 1978), pp. 19-21, poema en p. 21.

royendo el corazón y socavándolo!
Ahora reconozco
el misterioso tedio de la historia:
rodar, rodar llorando y volver
a Ítaca, magros y desposeídos.
Ella estuvo siempre aquí: accesible,
esperándote, esperándonos.
Estuvo acechando los regresos,
agazapada entre postales y cartas
y libros polvorientos. Y como un niño
tú vuelves a ella con el mismo corazón,
un poco más ansioso de descanso.
Y la Odisea ha sido un simple
mariposear por islas ensoñadas
que sólo existen –y apenas– en la sangre,
apenas diluidas en la espera de una muerte.

También «Cavafy... Alejandría» recrea la tradición, aunque en este caso a través del poeta griego contemporáneo.

CAVAFY... ALEJANDRÍA[32]

Todas las ciudades tienen mar y puertos
y vientos que nos enloquecen en la siesta
cuando pretendemos entrevistarnos brevemente
con nosotros mismos, a través de un abrazo.
Todos los hombres tienen corazón, envuelto
alguno con las mordeduras de la desesperanza,
otro desnudo en su cruenta insensatez
y todos caminando a ciegas por desiertos
con sed de amor y piel y a veces, hasta de alma.
Todas las ciudades tienen su poeta suicida,
su enamorado triste, sus inútiles conspiraciones
cultivándose en cuchicheos ribereños,
mientras la misma luna protege a los amantes.

---

[32] «Los poetas están entre nosotros», *Boletín Interno del Banco Hipotecario Nacional de Argentina* (julio 1978), pp. 19-21, poema en p. 21.

Si consideramos los que Fernández Moreno enumera como «temas» dilectos de la poesía de los cincuenta, las mayores coincidencias de Ponsowy atañen al interés por la familia, el amor, la apreciación de los detalles y objetos cotidianos que acompañan nuestra existencia, y el destino humano –si bien en este último punto Ponsowy se diferencia de otros autores (como Enrique Molina) por no cargar las tintas en la muerte (aunque esta aparece a veces), sino en su heraldo inseparable, el tiempo.

Sobre la presencia de los objetos cotidianos ya hemos hecho suficiente hincapié, además de que estos suelen aparecer no como tema independiente, sino como imagen que sirve de vehículo para un tema de más calado (la mortalidad humana, casi siempre). La familia y la amistad son los temas de sus tres «Poemas de la madre», con ecos surrealistas especialmente acentuados en el último poema[33]; también de «Abuela» (*PC*, 25) y «Ritos» (*PAC*, 5800). Este último introduce la evocación de la niñez, presente también en «Isla de infancia I», «Isla de infancia II» y «Maderas» (*PC*, 20, 21, 28).

La amistad es objeto de atención en «Fraternidad» (*PC*, 35), con la particularidad de que se trata de una amistad hacia un ser humano cualquiera, desconocido, a quien el poeta se hermana en su humanidad («No sé quién eres pero basta / que afirmes tus pies en esta tierra», vv. 3-4). «Ascensor», ya comentado, ejemplifica el asunto de las relaciones sociales, como también «Adioses» (*PC*, 39-40, *PAC*, 5810-5811).

El amor aparece en un buen número de poemas: «¡Gracias!» (*PAC*, 5800-5801), «Otoñal» (*PAC*, 5813), «Mira...» (*PAC*, 5813-5814), «Lejanías» (*C*, 11), «Desde lejos» (*PC*, 22-23), «Esperas» (*PC*, 32-33) y «Conocimiento» (*PC*, 44). El tono es, por lo general, reflexivo, y se evitan cuidadosamente los detalles sobre el ser amado y sobre los pormenores de la relación, que se desdibuja hasta el punto de quedar en una incógnita: a menudo el amor no pasa de ser una mención que podría pasar desapercibida al lector menos atento. La materia del poema es el sentimiento del amante, y los efectos que tal sentimiento tiene sobre su vida, pero no el

---

[33] Los tres forman una unidad, y así se publicaron en *Revista de Poesía Argentina* 4 (marzo, 1950).

desarrollo de la experiencia amorosa. El planteamiento es pesimista en varias de las composiciones: «Mira...» concluye: «No estás pero tus ojos buscan / esta callada derrota en que me hundo / después de las infinitas deserciones / a las que el destiempo me somete» (*PAC*, 5813-5814, vv. 21-24). También «Lejanías» (*C*, 11), «Esperas» (*PC*, 32) y «Conocimiento» (*PC*, 44) destilan en sus versos una visión melancólica del amor. Reproduzco el último de los poemas citados, donde la relación con el amado es planteada como una fuente de varios saberes, muchos de los cuales resultan dolorosos: por el amor se toma conciencia de la mortalidad, y si se goza de una relación más plena con el mundo se anticipan también las ausencias (la del amado, pero igualmente la del amante cuando su vida llegue a término y deje de estar presente en el mundo que ahora tan bien comprende).

CONOCIMIENTO

Desde que te amo sé
dónde la sangre nace.
Dónde el amor por la belleza
y la ternura,
que mueren después de la carne.
Desde que te amo sé
cómo pueden arrancarnos
día por día las entrañas
y conservarlas,
para un futuro desgarramiento,
intactas.
Sé los nombres justos
de las cosas que mis manos
rozan
y el exacto placer que surge
de la luz y la tristeza
irrenunciable de la ausencia.

Los ecos del maestro Juan Ramón son evidentes: cuando la autora expresa la comunión plena con el mundo sensible, a la que se llega por el amor, con las siguientes palabras: «Sé los nombres

justos / de las cosas que mis manos / rozan», es obvio el eco de «el nombre exacto de las cosas». Pero también la angustia adivinada en los últimos versos, ante la ausencia propia (es decir, de la conciencia que hace posible al amado y da sentido al mundo), hace pensar en otro poema juanramoniano, «El viaje definitivo».

Con todo, si uno de los temas enumerados por Fernández Moreno debe ser señalado por encima del resto como el más frecuentado en la poesía de Ponsowy, es el del tiempo y la caducidad de la vida humana. Desde el primer poema que conocemos de la autora, el seleccionado por Juan Ramón Jiménez, se hace presente la angustia ante el paso del tiempo, un *topos* poético que será una constante en su obra. En esa primera composición, «¿Poemas?», los «relojes» son el símbolo de la fugacidad de la vida: la imagen es clásica, pero el plural y la indeterminación impregnan al poema de cierto acento surrealista, acorde con la desconfianza de la palabra que confiesan los últimos versos del poema. Otras composiciones en las que trata el asunto son: «Te has quedado a solas»[34], «Enumeración» (*PAC*, 5799-5800), «Apuntes de una muerte demorada» (*PAC*, 5806-5807), «El tiempo (soneto III)» (*PAC*, 5808-5809), «Miedo» (*C*, 13), «Arrugas» (*C*, 14), «Poema del viajero» (*C*, 15), «Misterios» (*PC*, 15), «Mis cosas» (*PC*, 16), «Olvidos» (*PC*, 17), «Los dones» (*PC*, 18), «Todas las tardes» (*PC*, 19), «Juguetes» (*PC*, 24), «Retornos» (*PC*, 29), «Juventud» (*PC*, 58), «Naturaleza muerta» (*PC*, 50), «Pasos» (*PC*, 51) y «Odisea» (*PC*, 52).

En el caso del poema «Te has quedado a solas» el dibujo de Jean Aniran que acompaña al poema complementa la clave de su significado, pues representa a una mujer semidesnuda contemplándose en el espejo con gesto ajado:

YA TE HAS QUEDADO A SOLAS

Ya te has quedado a solas con la carne,
se te ha deshecho media vida
y es demasiado tarde.
A solas y luchando contra ella,
bruja de siglos mal nutrida,

[34] Publicado en *Latitud 34* (Buenos Aires) (15 de diciembre, 1949).

montas la escoba de la estrella.
Estás a solas y ya es la media tarde,
palabra que se escapa o se prodiga.
Ya te quedaste a solas,
la carne se te pierde,
y en el lugar del sol ves amapolas.

Esta variante particular del tema del paso del tiempo –sus estragos en el cuerpo femenino– es un asunto visitado por otras poetas a partir de la mitad del siglo XX, como la también argentina Alejandra Pizarnik o la nicaragüense Gioconda Belli[35]. Ponsowy lo revisita en «Agonías» (*PC*, 46) y en «Arrugas» (*C*, 14). En ambos casos, como vemos, el tema del efecto del tiempo sobre la vida humana se aplica concretamente al resultado que tiene sobre la apariencia física de la mujer (donde se hacía residir, tradicionalmente, su valía, y de la que tantos poemas se han escrito desde un punto de vista que no era el de la propia mujer)[36].

Fuera de la nómina de temas elaborada por Fernández Moreno encontraríamos, con una intensa presencia en los poemas de Pon-

[35] Pizarnik lo hace no en un poema, sino en sus diarios; concretamente, en la entrada del 9 de enero de 1961 (*Diarios*, ed. de Ana Becciu, Barcelona, Lumen, 2003, p. 190). Belli ha tratado el tema en varias composiciones: «Dolor de los espejos» (*Apogeo*, Madrid, Visor, 1998, p. 23); «Desaf'ío a la vejez» (*El ojo de la mujer*, Antología, 1991, p. 164), «Notas para la madurez» (*Ibídem*, pp. 228-229). Otros ejemplos han sido compilados y analizados por Susana Reisz en los siguientes trabajos: *Voces sexuadas. Género y poesía en Hispanoamérica*, Lérida, Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos, 1996, pp. 95-102 y 130-136; «Hablar de sí», en Rosalba Campra y Norbert von Prellwitz (eds.), *Escrituras del yo. España e Hispanoamérica*, Roma, Bagatoo Libri, 1999, pp. 137-152; «Imágenes que matan: de la fuente de Narciso al espejo de la mujer-maravilla», *Ciberletras. Revista de crítica literaria y de cultura* 4 (2001), en http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/; «De la lírica coral al colectivismo polifónico. Metamorfosis de la voz poética en las literaturas 'menores'», en *Tra dispersione e riconoscimiento: l'Io lirico nella contemporaneità, Crítica del testo* V/1 (2002), pp. 119-133.

[36] «Arrugas» es un poema de reflexión más general, que no parte de la descripción de un cuerpo concreto de mujer, pero la vinculación de la decadencia física y la feminidad se apunta en los versos siguientes: «La arruga es la marca de la pasión / marcesible como las rosas, / breve como nuestros días, / frágil como el temblor de una mujer / en el instante de la entrega» (C, 14, vv. 5-9).

sowy, la reflexión metapoética, que aparece en «La sola» (*C*, 29), «Tal vez» (*PC*, 9-10), «Pan para poetas» (*PC*, 12), «Procesional para poetas» (*PC*, 13-14), «Oficina» (*PC*, 55) y «Máquina de escribir» (*PC*, 53). Es posible que también la propia poesía sea el objeto de «Claustros» (*PAC*, 5809), aunque también puede interpretarse como una aproximación a la poesía social, con la que compartiría la elección de palabras tradicionalmente anti-poéticas (*vómitos*, *asco*) o que transmiten violencia (*gritar*, *airados*, *estridor*... este último término, por su proximidad a *vidrios*, propicia una aliteración del sonido /R/ que evoca el ruido producido al romperse el cristal). La autora se expresa en él con un tono de perentoria exigencia: «Ya es hora de gritar: gritar airados / con vómito de estrellas y chubascos, / con estridor de vidrios y compuertas, / con asco de silencios malhabidos.» (vv. 9-12).

A menudo, no encontramos en la poesía de Ponsowy cada uno de estos temas aislado, sino que varios de ellos se asocian en un mismo poema. Buen ejemplo de ello sería «Fugas» (*PC*, 45), donde el tema del amor se une al de la finitud humana, haciendo esta más dramática. En este poema encontramos, además, indicios de un panteísmo que se expresa con ecos de Lope de Vega («Irse del propio ser al ser de otro»), y que aparece en otros poemas dedicados a la meditación sobre la existencia, como «Ser» (*PC*, 49), cuyos últimos versos afirman: «Somos el mar, la playa, las estrellas / y esa rompiente que ruge y desespera / de tanto ser. El mar, la playa / la luz en el espacio y la marea» (vv. 9-12). O como «A la manera de la noluntad de Obermann» (*C*, 9-10). Citaré este último poema para terminar mi insuficiente acercamiento a la poesía de Paulina Ponsowy, que permanece oculta y fina como Juan Ramón la conociera.

A LA MANERA DE LA NOLUNTAD DE OBERMANN[37]

Y sentada a la sombra de un árbol

[37] El título del poema es una cita de Carlos Estrada (Córdoba, Argentina, 1894 – Buenos Aires, 1970), cuyo primer ensayo llevaba por nombre *La noluntad de Obermann* (1918). Estrada ha desempeñado un importante papel en la difusión del pensamiento de Heidegger en Argentina.

sin apremios, desvinculada de mi cuerpo,
ver tan sólo el lento y milagroso
crecimiento de una flor,
el tímido aleteo de algún pájaro,
el quieto oro del otoño extenderse
como una pátina opulenta sobre el mundo.
Ver tan sólo
cómo en derredor de un cuerpo muerto
la vida multiplica su latido
mientras la salvaje paz, la silenciosa
sombra de un reposo sagrado,
cubre las cosas todas con su manto
de desapego, de abandono, de tristeza.
Ver tan sólo
y no moverse sino en la interna danza
que en espirales hacia nada nos lleve
a acariciar tal vez alguna piel
sin sentir el temblor del terciopelo,
sin clavar los ávidos y carnales ojos
en una imagen que taladre el corazón
para arrojarlo después, ya lacerado.
Ver tan sólo
crecer el mundo y despojarse
de las urgencias que nutren venas,
del canto de sirena de la sangre
murmurando algún nombre para hundirnos
en la desesperanza de buscarlo
entre los nombres infinitos
para dárselo a un rostro, a un cuerpo,
a un gesto solitario
elegido entre todos como un símbolo ©

Este artículo se ha realizado en el marco del Proyecto de Investigación «Edición de poéticas y materiales para el estudio y la recepción de la poesía española entre 1939 y 2000», financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación y dirigido por Fernando Díaz de Castro (Universitat de les Illes Balears).



Darío Jaramillo, el amor según un optimista

Fernando Valverde

CONTRA LA TENAZ TRADICIÓN DE LA PÉRDIDA Y EL PESIMISMO, EL POETA COLOMBIANO DARÍO JARAMILLO HA DESARROLLADO UNA AMPLIA OBRA POÉTICA SUSTENTADA EN LA AFIRMACIÓN OPTIMISTA, COMO NOS MUESTRA FERNANDO VALVERDE EN ESTE ANÁLISIS DE SU OBRA.

Cuando Darío Jaramillo tenía cinco años su padre le leyó una historia sobre la muralla china. Si se edificara hacia el cielo, decía, la muralla llegaría hasta la luna. Aquella escena remota, como afirma el poeta, es tal vez el origen de su pasión por escribir, aunque por aquellos años intervinieron otras personas que fueron despertando el interés del joven por la literatura. Su bisabuelo Fernando Roldán le cantaba el alfabeto y le relataba sus planes para cambiar el mundo, mientras su abuelo, José Domingo Jaramillo, ciego por un accidente de caza, le contaba cuentos.

Así, poco a poco, la poesía fue adquiriendo un lugar de excepción en la vida de Jaramillo, aunque todavía tardaría en situarse en el primer lugar de sus preferencias. Durante su adolescencia, lo que más le importaba en la vida era el fútbol, lo que no debe de sorprender a nadie, ya que pocas cosas guardan una similitud tan enorme con la poesía como ese deporte que logra levantar tantas pasiones.

Cuando Darío Jaramillo Agudelo empezó a escribir en serio, es decir, a transcribir algunos poemas a máquina y a guardarlos celosamente, su padre le hizo una advertencia impagable. «En Colombia, el que escribe para comer, ni come, ni escribe».

Después, el joven Jaramillo iría aprendiendo otras lecciones que fueron formando a uno de los más importantes poetas de Colombia.

Si Jaramillo pudiera pedir un deseo querría volverse invisible a voluntad. Además, no entiende demasiado la diferencia entre los géneros literarios, casi fiel a la famosa afirmación de Virginia Woolf de que el único género literario es la poesía. Sus poemas, optimistas y alegres, contienen una afilada ironía y una contundente actitud vital. Pese a ello, en la conversación que mantuve con él en Málaga, en el Centro Cultural de la Generación del 27, el primer tema que surgió fue el de la muerte, a raíz de un poema titulado «Cantar por cantar» en el que el poeta escribe: «Ella vendrá, a lo mejor intempestiva, / ella vendrá y entretanto / sin el cuándo y el cómo / cada vez está más cerca / en cada instante que transcurre / eres más y más de ella, / la segura». Estos versos constituyen en cierto modo la cumbre de la resignación en la poesía de Jaramillo, que siempre hace un guiño alegre a la vida. «No tengo ninguna vocación de sufrimiento, de angustia ni de incertidumbres», asegura convencido de que siempre ha preferido «la curiosidad por el mundo» frente a cualquier tipo de «ánimo oscuro». Sin embargo, «ahí está la muerte y hay que pensar en ella y hablar de ella. No se trata de una actitud optimista o pesimista. Estamos en una fila y no conocemos el número que nos corresponde».

Frente a la incertidumbre de la espera, lo único seguro es que «cada vez estamos más cerca», por lo que se hace necesario «darle golpecitos en la espalda», convencidos de que el mayor miedo no es la misma muerte, sino la agonía.

En el tema de la muerte, que en ningún caso ocupa un papel protagonista en su obra, Jaramillo muestra su manera de colocarse en el mundo como un apasionado de la vida y del amor. Sus poemas más conocidos son precisamente poemas de amor. También *Poemas de amor* es el título de su libro más admirado. «El título fue absolutamente deliberado. Trato de que los títulos sean muy descriptivos de lo que haya dentro», explica cuando se le pregunta por el acto de «heroicidad» que supone dar ese título a un poemario.

Como él mismo reconoce, sus poemas de amor son absolutamente biográficos. El personaje poético se identifica con el autor y no queda apenas espacio para la ficción. «Cuando uno escribe poemas de amor es porque está enamorado. No puede escribirse amada mía sin que exista la amada».

Esta forma de escribir «en caliente» ha sido considerada de diferentes maneras a la largo de la historia de la literatura. Desde el «cuando siento no escribo» a los diferentes tópicos que relacionan directamente a la poesía con el sentimentalismo, en Jaramillo parece hallarse un cierto equilibro cercano a la normalidad. «El único problema de escribir poemas de amor cuando se está enamorado es que uno se convierte en un perfecto idiota», explica, consciente de que el amor nos coloca en un «estado preverbal» desde el que no resulta sencillo «organizar las ideas en palabras». «Uno lame, besa, acaricia, mira... pero es muy difícil lograr escribir poemas de amor», añade.

No lo dice precisamente un inexperto. El primer poema del libro que nos ocupa fue elegido por votación popular como el mejor poema de amor de la poesía colombiana.

«Ese otro que también me habita, / acaso propietario, invasor quizás o exiliado en este cuerpo ajeno o de ambos, / ese otro a quien temo o ignoro, felino o ángel, / ese otro que está solo siempre que estoy solo, ave o demonio / esa sombra de piedra que ha crecido en mi adentro y en mi afuera / eco o palabra, esa voz que responde cuando me preguntan algo, / el dueño de mi embrollo, el pesimista y el melancólico y el inmotivadamente alegre, / ese otro, / también te ama».

Pese a que recibió más de diecisiete mil votos, Jaramillo saca uno de sus rasgos más característicos cuando recuerda aquel día: la modestia. «Creo que estaba amañado. En 1989 tuve un grave accidente a causa de una bomba y perdí la pierna derecha. Casi me muero. Recibí una gesta de afecto». A esa situación personal achaca el poeta el premio, y cuando se argumenta a favor de la limpieza del certamen por el elevado número de votos que recibió apela a la capacidad de los colombianos de obrar ese tipo de «milagros».

«Después de cuatro meses de hospitales y de clínicas logré curarme gracias al afecto y a los chistes de quienes me apoyaron. Ahora recuerdo uno que decía que tendría muchas más posibilidades de escribir versos cojos. Pero también hubo mensajes muy emocionantes, como uno que me escribía un amigo que decía: Dios bendiga el aire que ahora pisas. Con cosas como esas yo me curé y finalmente aquel accidente me cambió para bien», recuerda.

Volviendo a los poemas de amor y a la dificultad de escribirlos, Jaramillo se sujeta a la estadística para argumentar su forma de dar con ellos. De cada diez poemas que escribe publica uno, y nunca hace público un texto del que no le separe más de un año. «El que publica no es el mismo que el que escribe. Nos sucede a todos. Nos emocionamos mucho cuando terminamos un poema, pensamos que fue la epifanía, la iluminación, y un año después ya no nos lo parece». «Algunas noches uno se levanta con un último verso, sobresaltado hasta el punto de que se le quiebra la punta del lápiz. Existe un entusiasmo inicial del que hay que curarse para mirar con distancia y pensar en la poesía», añade.

Sin embargo, este rigor no está acompañado de ninguna obsesión que pudiéramos tachar de formal, más allá de los límites y el celo que él mismo se impone. Los poemas de amor de Jaramillo destacan por su sencillez, que logra traspasar la barrera de la escritura para convertirse en comunicación. «Siempre me ha gustado una frase que dice que con lo fácil que parece no se note el trabajo que nos costó. Mis poemas de amor son muy directos, esa es su intención». Gracias a ello, los seguidores de su poesía amorosa son legión y algunos de sus versos han logrado una importante popularidad. «Sé que el amor no existe / y sé también que te amo», es su poema más breve y de alguna manera se ha transformado en un lema que le persigue.

«Es uno de los poemas que me piden que lea continuamente, aunque creo que mis amores imposibles le hacen la competencia», explica en referencia a los poemas que escribió a sus amores imaginarios, que le han acompañado siempre, y que nunca han sido sustituidos por ningún otro.

Posibles o imposibles, en breve Jaramillo dará buena cuenta de esos poemas en una antología de su poesía amorosa que prepara la editorial Pre-Textos y que saldrá a comienzos del próximo año

Un mundo más allá de lo posible

Fernando Cordobés

El descubrimiento y colonización de América fueron hechos que cambiaron el curso de la Historia. La obra que España realizó en el continente, con sus claroscuros, fue inmensa. En este espacio de Cuadernos Hispanoamericanos llamado la Cuarta Parte, se trata de ofrecer una aproximación a la literatura de aquellos territorios en disputa, que en ocasiones fueron arrebatados a la corona española, y otras veces fueron vendidos o cedidos a potencias coloniales emergentes. Es precisamente al observar con detalle la región, su evolución, su historia y desarrollo cuando salta a la vista un hecho evidente. Si se mira el mapa de América y se tiene en consideración las ansias expansionistas de la época, resulta evidente que la exploración de nuevos mundos sólo se detendría en América hasta que los recién llegados se asomasen a la otra orilla, al océano Pacífico. ¿Qué sucedió entonces? Para responder esta pregunta y llenar el vacío que rodea la exploración española del Pacífico, la Agencia Española de Cooperación Internacional y Desarrollo, acaba de publicar el *Diccionario histórico, geográfico y cultural de Filipinas y el Pacífico*, coordinado y dirigido por Leoncio Cabrero Fernández, Miquel Luque Talaván y Fernando Palanco Aguado. Se trata de una obra de corte enciclopédico dividida en tres tomos, que incluye cerca de 800 entradas y ofrece un repaso exhaustivo de los principales acontecimientos y personajes dedicados a la conquista de otro nuevo mundo, con un corpus documental y un Atlas Histórico de Filipinas. El cor-

---

Coordinadores: Leoncio Cabrero Fernández, Miguel Luque Talaván y Fernando Palanco Aguado: *Diccionario histórico, geográfico y cultural de Filipinas y el Pacífico*, Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo, Madrid, 2008.

pus está dedicado a Miguel López de Legazpi, y se compone de una transcripción paleográfica de varios documentos procedentes del Archivo General de Indias (Sevilla). Va acompañado de una cronología y de una selección de imágenes alusivas a su trayectoria vital, además de por una serie de mapas y planos de Filipinas de la época y otros realizados específicamente para esta edición. Se trata del primer atlas de Filipinas que se publica en España desde 1959, y la obra se viene a sumar a una serie de diccionarios histórico-geográficos, lingüísticos, biográficos o jurídicos entre otros, con los que cuenta la historiografía española y extranjera para el caso concreto de Filipinas. Pero el diccionario añade además acontecimientos, hechos, personajes, descubrimientos, exploraciones geográficas y científicas, que los españoles de la época realizaron con unos medios muy precarios, adelantándose décadas a ingleses, franceses u holandeses.

Con motivo de la publicación de esta obra, la Cuarta Parte ha tomado parte de los hechos y de los personajes que en ella se relatan, para trazar una cronología de cómo los españoles de entonces se lanzaron a lo desconocido emprendiendo una aventura que hoy resulta casi imposible imaginar, sin entrar en valoraciones de otro tipo.

En uno de sus poemas, Luis Cernuda rememoraba los días de su infancia en los que viajaba con la imaginación a través de los mapas, imaginando mundos y vidas más allá de los límites geográficos de la suya propia. Recorriendo con el dedo países lejanos, llenando mentalmente los espacios en blanco del papel con paisajes, cordilleras o islas. Gestos repetidos por quienes consideran que el espacio de su vida es sólo una circunstancia, y que nuestra casa en el planeta no tiene sólo los límites físicos de las paredes que nos rodean. La imaginación tiene un poder ilimitado.

Si cogemos un mapa de América y lo miramos con detalle y pensamos en la época de la colonización del continente, surgen muchas preguntas. Pero quizás una de las más inquietantes se plantea al imaginar qué pasó por la cabeza de quienes descubrieron que detrás de la tierra conquistada había otro mar, otro mar infinito. Y tras él, ¿qué?

La colonización española de América fue una obra tan inmensa que ha eclipsado todo lo demás. Las huellas de otras potencias

y otras culturas en el espacio geográfico considerado español, como por ejemplo en el Caribe, son poco perceptibles, y sucede lo mismo con la propia expansión de España hacia el oeste, hacia el océano Pacífico, la mayor masa de agua del planeta, la tercera parte de su superficie, un océano que durante un tiempo fue conocido como el lago español.

Para llenar este vacío el *Diccionario histórico y geográfico y cultural de Filipinas y el Pacífico*, recoge la cronología de la colonización española de Filipinas, así como algunas reseñas históricas importantes, además de una descripción antropológica y cultural de diversas etnias y civilizaciones trascendentales en esa parte del mundo. Del mismo modo se citan y describen los procesos que concluyeron con la pérdida total de las colonias y de influencia en la zona, tal fue el caso del propio archipiélago filipino a favor de los Estados Unidos, o de las Carolinas a favor de Alemania. Asimismo, aparecen capítulos dedicados a la evolución de la literatura en lengua española en la región, a la evolución del arte hispano – filipino, o la arquitectura. Una aproximación global que da una idea precisa de la importancia de la presencia española en el Pacífico.

Durante siglos los navegantes españoles dominaron las rutas del Pacífico. Descubrieron islas, atolones, archipiélagos e incluso la *terra australis*. Pero la historia de aquella hazaña permanece casi olvidada. La inmensa obra en América ha tapado la odisea española en Oceanía, el último continente descubierto, justo en las antípodas. Ningún europeo hasta el siglo XVI había visto aquello. Fue el 25 de septiembre de 1513 cuando el cronista Antonio de Herrera cita el primer avistamiento del Pacífico, llamado entonces Océano del Sur. Para derribar los mitos helenísticos había que ir más allá. Además, cuando fueron conscientes de que lo descubierto no eran las Indias, se pusieron en marcha de nuevo, puesto que lo que buscaban era Cipango y Catay, actuales Japón y China. Las expansión española siempre siguió la dirección oeste y aunque había mucho trabajo en América, seguía siendo fundamental encontrar especias para lo cual era imprescindible llegar a Asia. La competencia con Portugal fue quizás uno de los acicates en esa conquista. Portugal ya estaba en las islas Molucas a donde llegaron tras doblar el Cabo de Buena Esperanza. Los españoles en

virtud del Tratado de Tordesillas debían continuar su expansión por el poniente. El objetivo estaba claro, encontrar pimienta, clavo, jengibre, canela, alcanfor, sándalo, mirra...

Fernando de Magallanes al mando de una flota de cinco navíos y compuesta por una tripulación de 240 hombres, logró doblar el estrecho que lleva su nombre, en el sur argentino, y navegar por el Pacífico durante tres meses. Las condiciones de esta travesía eran tan extremas que los marinos comían el cuero que reforzaba el palo mayor de las naves, a falta de otro alimento mejor. Magallanes quería ir a la India, pero los conocimientos técnicos de navegación de la época eran un tanto precarios. Eran capaces de calcular la altura del sol y de la luna y tenían la corredera, que era un cabo con nudos que indicaba lo que avanzaban, de ahí que la velocidad de los barcos se mida en nudos. Es decir, eran capaces de saber hacia donde iban pero no sabían cuanto caían a babor o a estribor, lo cual era navegar con una imprecisión tal que hoy asustaría a cualquiera. Además desconocían las corrientes marinas, el régimen de vientos dominantes, las condiciones meteorológicas, etc. Un auténtico salto al vacío. El director Carlos Saura en su película *El Dorado*, narraba la historia de Lope de Aguirre en su búsqueda del mítico *El Dorado*, y cómo en aquella aventura se desataban todas las miserias humanas debido al hacinamiento, a la falta de expectativas, a la ignorancia... No es difícil imaginar el sufrimiento que padecieron aquellos marinos y comprender la enormidad de su gesta. Pero a pesar de su ignorancia contaban con ayudas externas que a la postre les llevarían a buen puerto, o al menos a algún puerto. Se da la circunstancia de que cuando partían desde el virreinato del Perú, aprovechaban la corriente de Humboldt, que desde la Antártida sube por la costa chilena y se dirige hacia los archipiélagos polinésicos. Sin embargo no tuvieron en cuenta una circunstancia, que la misma corriente que les ayudaba a llegar a sus nuevos destinos, les impedía volver a su origen. Los barcos de la época estaban poco preparados para estas circunstancias y navegaban mal de ceñida, es decir, contra el viento. Todo ello hacía que las travesías fueran muy penosas y por si fuera poco, había que sumar otros inconvenientes como eran la escasez de alimentos frescos, la falta de agua potable, las enfermedades entre las cuales el escorbuto era la más temida. Toda una

serie de penalidades que nos hace preguntarnos cómo era posible que estos hombres se embarcaran en semejante aventura incierta, sin casi ninguna garantía de éxito. La recompensa del oro o de la gloria, no parecen motivaciones suficientes para mover a estos espíritus hacia lo desconocido. Tenía que haber algo más: el afán expansionista, los inmensos intereses económicos que representaban el comercio de las especias, el acicate religioso, el éxito comercial de Portugal, el ansia de aventura, de conocimiento de otros mundos. Realmente la psicología de aquellos navegantes, sus relaciones, su vida a bordo de aquellas naves enjutas, su recompensa en un país habitualmente bastante ingrato con sus grandes personajes, constituye por si mismo material literario de primera categoría que, en el caso de los ingleses, han sabido explotar como nadie para su propio beneficio e interés y para mayor gloria de su nación y de su imperio. No hay más que leer los libros de Patrick O'Brian.

El Pacífico era llamado entonces el lago español. Unos dominios que abarcaban un inmenso arco delimitado por las costas americanas y por las islas y territorios que se iban descubriendo sucesivamente durante los siglos XVI, XVII y XVIII. Fernando de Magallanes fue el primer europeo que se adentró durante más de cuatro meses en el Pacífico. El sufrimiento vivido fue tal, que al descubrir las primeras islas, de aspecto árido, desolado y sin agua potable, las llamó Infortunadas. Más tarde descubriría San Pablo, la actual Tuamotu en la Polinesia francesa, Tiburones, actual Kiribati, etc. En la expedición de Magallanes viajaba el italiano Antonio de Pigafetta, considerado en el *Diccionario histórico, geográfico y cultural de Filipinas y el Pacífico*, el primer periodista del pacífico. Escribía: «El lunes 10 de agosto [1519], día de San Lorenzo, del año antedicho, encontrándose la escuadra abastecida de todo lo necesario para el mar, demás de sus tripulaciones éramos doscientos treinta y siete, nos aprestamos de buena mañana a salir del puerto de Sevilla, y con disparo de muchas salvas dimos trinquete al viento. Y fuimos descendiendo por el río Betis, modernamente llamado Gadalcavir, cruzando ante un lugar que nombran Gioan Dalfarex que era ya gran población bajo los moros". En otro pasaje de su Relación describía a los pueblos que encontraron a lo largo del viaje en islas perdidas en el Pacífico, las

actuales Marianas: «Estos pueblos no tienen ninguna norma más que su propia voluntad. No adoran a nada y van completamente desnudos (...) Son fornidos y recios. Su tez es de color aceitunando, pero nos dijeron que nacen blancos y se vuelven morenos con la edad. Se colorean con arte los dientes, pintándoselos rojo y de negro, lo que pasa entre ellos por una belleza (...)

En la letra M del *Diccionario* aparecen, efectivamente, las Marianas las cuales recibieron posteriormente ese nombre en honor de la esposa de Felipe IV, doña Mariana de Austria. De aquellas islas la expedición de Magallanes continuó su ruta hasta las Filipinas (nombre dado en honor al rey Felipe II), si bien en principio fueron llamadas San Lázaro por la festividad del día en que llegaron. Magallanes recorrió el archipiélago y murió en Maqdan al inmiscuirse en las luchas tribales entre caciques. La expedición continuó su viaje: llegaron a las Molucas y cargaron especias. Una de las naves trató de volver a Panamá por el Pacífico, pero no lo consiguió y fue capturada por los portugueses. La otra, la Victoria comandada por El Cano, se adentró en el Índico en una travesía sin escalas y tras doblar el cabo de Buena Esperanza y subir por la costa africana, llegó a Cabo Verde. El Cano logró sortear a los portugueses y llegar a San Lucar de Barrameda en 1522, a sólo 14 días de cumplir los tres años de su partida. De los 240 hombres sólo regresaron 18 en unas condiciones lamentables. Fueron los primeros en completar la vuelta al mundo y lo hicieron 58 años antes de que el corsario inglés Francis Drake lo repitiese en un viaje dedicado a la rapiña contra naves y puertos españoles en el Pacífico.

El Cano es sin duda una de los personajes más destacados en la historia de España, y así lo hace notar el *Diccionario* en su entrada dedicada a él. A pesar de las condiciones en las que regresó, el cargamento que traía consigo era de un gran valor y prometía inmensas riquezas a la corona. Se decidió crear una casa de contratación en La Coruña dedicada a la especiería. A partir de ese momento, se organizó una gran escuadra de siete naves, que partió el 24 de julio de 1525 de La Coruña, comandada por García Jofre de Loaísa. La expedición obtuvo algunos logros importantes, pero en general resultó un gran fracaso. Con ella murió todo un sueño de la administración: el de establecer una ruta de comer-

cio con el lejano oriente. Barcos hundidos y muchos náufragos de la expedición quedaron en las islas descubiertas. De este episodio surgen hipótesis que dan pie para relatos de todo tipo. Suposiciones que quizás entren en el terreno de la ficción literaria, pero sin dejar por ello de ser menos atractivas. El historiador australiano Robert Langdon, autor del libro *La carabela perdida*, investigó el paso de los españoles por el Pacífico en 1525. Encontró gente en Polinesia diferenciada genéticamente del resto de la población. Recorrió las islas y llegó a la conclusión de que una nave, la *San Lesmes* había naufragado en estas islas. Según Langdon, la *San Lesmes* se desvió de resto de la expedición por culpa de una tormenta que la llevó al noroeste. Encalló en los arrecifes de Amanu, y tiraron por la borda los cañones y otros lastres para conseguir reflotar la carabela. Bastante dañada, habría logrado llegar hasta el atolón de Anna, en Tuamotú donde habrían desembarcado algunos tripulantes. Después habrían continuado hasta la isla de Raiatea, donde se establecieron durante un tiempo para reparar el barco o construir uno nuevo. Pasado un tiempo habrían intentado retomar el viaje hacia el oeste hasta llegar a Nueva Zelanda. Langdon afirma que los náufragos y sus descendientes ocuparon una posición social en la isla del norte donde, finalmente, se establecieron. La influencia genética explicaría por qué los primeros exploradores europeos, Pedro Fernández de Quirós 80 años más tarde y James Cook 240 años después, encontraron mezclados con los indígenas a algunos individuos de piel y ojos claros, pelirrojos e incluso rubios. La influencia espiritual se notaría a partir de la religión que surgió en Raiatea alrededor del dios oro. Explicaría similitudes en cuanto a la concepción de la creación del mundo con el Génesis y otras relacionadas con la Santísima Trinidad. Otra posible influencia, siempre según Langdon sería la construcción de la piragua doble con vela latina y la construcción de barcas con casco, técnicas todas ellas desconocidas entre los navegantes polinesios que usaban para sus desplazamientos balsas sin casco. La influencia cultural explicaría por su parte porqué en algunas islas se saludaban dándose la mano, o porqué en el siglo XVI comienzan a aparecer en Nueva Zelanda unas construcciones similares parecidos a los hórreos gallegos. Lo cierto es que sus teorías se consideran por muchos autores poco menos que extra-

vagantes, pero al menos hay que reconocer su capacidad de sugestión, y que coinciden con algunas leyendas maoríes de Nueva Zelanda, según las cuales un barco perdido español o portugués encalló en la isla depositando allí de por vida a sus tripulantes.

Existe otra hipótesis, la del historiador francés Roger Hervé que en 1982 escribió *Découverte fortuite de l'Australie et de la Nouvelle Zélande par des navigateurs portugais et espagnols entre 1521 et 1528.* Mantiene que la *San Lesmes* siguió su viaje hacia el oeste tratando de llegar a las Molucas, y en el trayecto se encontró fortuitamente con Nueva Zelanda y Tasmania. De aquí siguieron el litoral de Australia hacia el norte, hasta que fueron capturados por los portugueses. De hecho, existen algunos indicios de nombres portugueses o castellanos en mapas antiguos de Australia, llamada Java la Grande.

A partir del fracaso de la expedición de Jofre de Loaísa, se suspendieron las que salían desde España pues resultaban demasiado caras. En ese momento comenzaron a partir principalmente desde Nueva España (México), o desde el Perú. Precisamente desde allí salieron dos expediciones en busca de las míticas islas Salomón, de las que se hablaba en las leyendas incas, y de las que éstos daban precisiones que parece guiaron a los marinos españoles. La primera de ellas fue la que comandó Alvaro de Mendaña. Una expedición que le llevó a descubrir islotes de la polinesia y, finalmente, las Salomón. Su segunda expedición, costeada en gran parte por él mismo, tenía por objeto el poblamiento de las islas descubiertas. Se embarcaron mujeres, niños y esclavos. Mendaña murió, pero dejó un buen número de nuevos descubrimientos que ampliaron los conocimientos geográficos de la zona, entre otros el de las islas Marquesas, llamadas así en honor al virrey del Perú, García Hurtado de Mendoza. Su mujer Isabel Barreto tomó el mando de la expedición y se convirtió en gobernadora de las islas, un hecho que inspiró el libro de Robert Graves *Las islas de la desolación*.

A la expedición de Alvaro de Mendaña le siguió la de Pedro Fernández de Quirós, quien había embarcado con él anteriormente. En esta ocasión se buscaba un continente sospechado e imaginado, *Austrialia*, llamado así en honor de la casa de los Austrias, y que se imaginaba como el paraíso en la tierra. El *Diccio-*

nario hace referencia al descubrimiento de una gran isla muy fértil que fue bautizada con el nombre de Australia del Espíritu Santo, la actual Santo: «La isla, fértil y abundante en alimentos, le sirvió para fundar la ciudad de Nueva Jerusalén, próxima a un río que denominaron Jordán, donde celebraron diversos actos religiosos. En el éxtasis de su quimera, nombró ministros y creó una nueva orden de caballería» (...)

La voluntad religiosa estuvo presente en todas las expediciones. España entendía los descubrimientos como colonización y culturización española a diferencia de otras potencias, que la mayor parte de las veces sólo buscaban puestos avanzados estratégicos para garantizar la seguridad de sus rutas de comercio. En las expediciones españolas iban religiosos que pretendían evangelizar y garantizar de alguna manera el respeto a los derechos humanos de los indígenas. El caso de Filipinas es claro en este sentido: su colonización se entendía como un puente en la evangelización de Catay (China) y Cipango (Japón). De hecho la llegada del primer europeo a Cipango fue la de un español, el padre Francisco Javier quien se quedó en las islas durante más de dos años, pero que fracasó en el intento de penetración en Japón dada la hostilidad y desconfianza de sus gobernantes hacia los extranjeros.

Los proyectos de los religiosos y los de la corona eran los mismos. Pero todo esta gran idea y todo esta gigantesca empresa se enfrentaba a un problema simple y enorme: volver. Los vientos contrarios y las técnicas de navegación de la época impedían hacerlo en un tiempo razonable. El tornaviaje, como se conocía entonces al regreso, era una misión casi imposible. Miguel López de Legazpi, fundador de Manila, tardó en llegar 82 días de México a Cebú, en las Filipinas. Pero el regreso podía llevar más de nueve meses. Algo imposible de asumir en la época. Fue Andrés de Urdaneta, un fraile agustino y experto marino que se había embarcado anteriormente en la expedición de Jofre de Loaísa y El Cano, el descubridor de la ruta del tornaviaje. Como detalla el *Diccionario*, en su exposición a la Junta de Peritos dónde explicaba sus argumentos para emprender la expedición del tornaviaje, aseguró: «ser no sólo posible, sino fácil la navegación por el océano Pacífico, de Occidente a Oriente, razonándolo con teorías

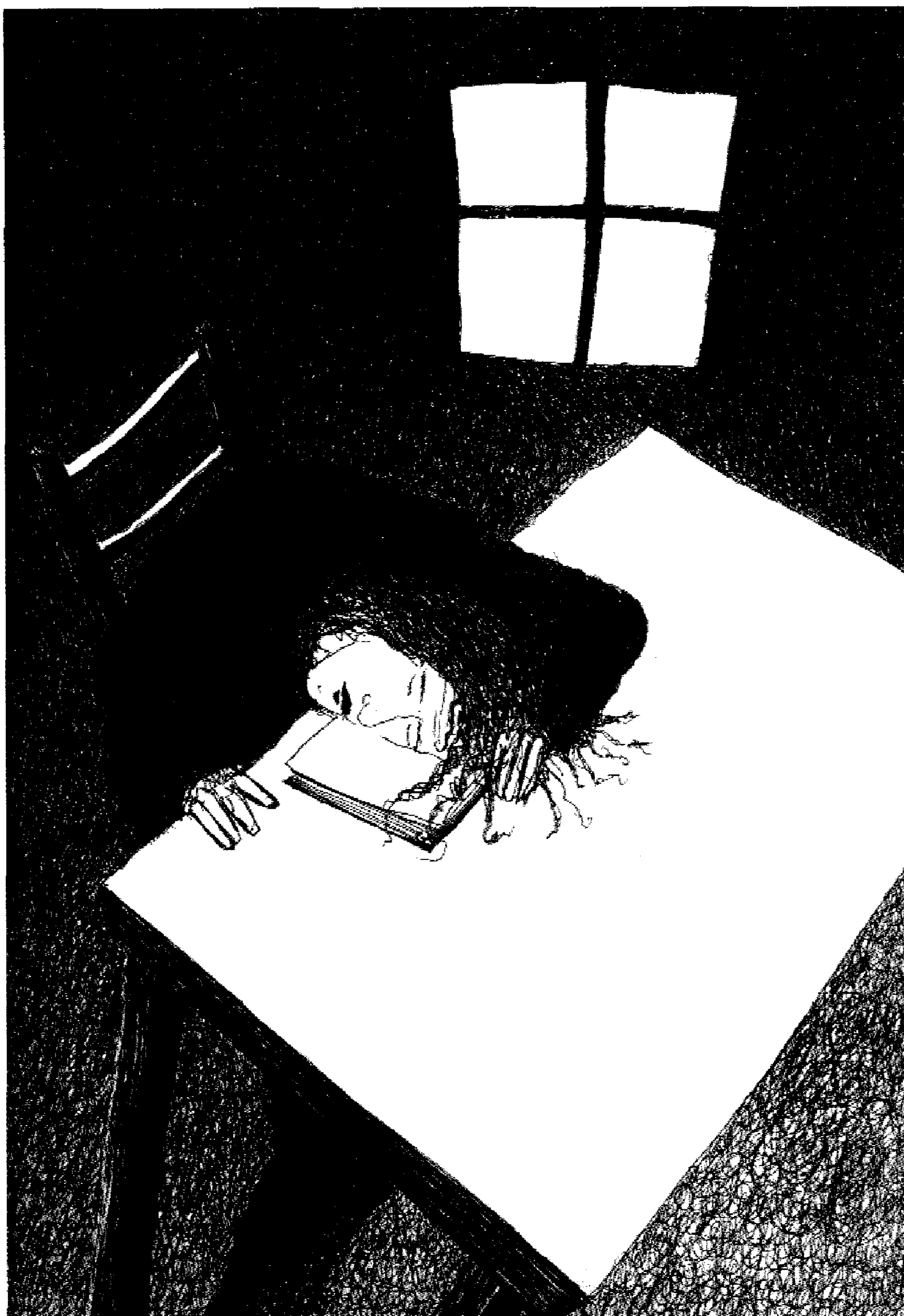
novísimas, pero tan claras, tan lógicas tan demostrativas por sí solas de un profundo estudio de los fenómenos atmosféricos, que no dudó el Virrey don Luis de Velasco en acogerlo y en proponerlo al Soberano Felipe II.» Descubierta la ruta del tornaviaje hasta el puerto de Acapulco, se estableció un floreciente comercio entre Filipinas y Nueva España cubierta por el llamado galeón de China, o de Manila o de Acapulco. La trascendencia de aquel descubrimiento sigue vigente hoy en día pues los modernos mercantes siguen cubriendo exactamente la misma ruta; no importa si son barcos de miles de toneladas y miles de caballos de potencia, su ruta es la misma.

Descubierto el tornaviaje, era esencial guardar el secreto: los piratas ingleses trataban de descubrirla y establecerse. Su importancia radicaba en que era la única ruta que mantenía unidos tres continentes: desde Manila (Asia) a Acapulco (América), de allí por tierra a Veracruz y finalmente a Sevilla (Europa). Con el tiempo y gracias al hostigamiento y a los asaltos, los piratas se apoderaron de mapas y riquezas y comenzaron a ocupar zonas de soberanía española. La corona española reaccionó y envió nuevas expediciones para comprobar el estado de cosas. Era la época de la Ilustración, de Carlos III. Se recorrió entonces toda la costa oeste americana de norte a sur, se descubrió la isla de Pascua, más islas del archipiélago de las Tuamotú, etc. Las expediciones contaban con más medios, hasta tal punto que toda la cartografía de la zona se debía a los españoles. La competencia con los ingleses era feroz. El capitán Cook, se sirvió de los conocimientos españoles para alcanzar sus objetivos. Al tiempo, el tipo de expedición y su composición cambió. Se buscaba satisfacer el interés de las sociedades ilustradas europeas y mejorar los conocimientos de la región. Cook, Malaspina y La Pérouse son los tres grandes expedicionarios de la época.

La de Malaspina fue la gran gesta científica del siglo XVIII. En aquel momento ya se podían calcular las coordenadas, látitud y longitud, gracias a los avances científicos. Técnicamente los barcos eran muy superiores. Con Malaspina, España quería lanzar su gran aventura científica. Es una gesta de conocimiento incomparable. Levantar el perfil hidrográfico de la costa americana desde Tierra del Fuego hasta Alaska, fue algo de tal magnitud que resul-

ta difícil de imaginar. Cook pasó a la historia por haberlo hecho en una zona de 2000 kilómetros de la costa oriental de Australia. Lo increíble de la expedición Malaspina es la red de corresponsales que establece en todos los lugares por donde pasa. Hace de todo: cartografía, levanta perfiles geológicos, vistas de cordilleras, historia natural, botánica, experimentos sobre la gravitación y recopilan una cantidad enorme de información política y económica. Malaspina contribuye a la historia del pensamiento político español redactando informes sobre la situación que ve en las colonias, y propone crear una comunidad de pueblos y tierras en todo el imperio. Sus ideas le cuestan la cárcel. Todos sus logros fueron silenciados y ocultados. Justo lo contrario de lo que les sucedió a los expedicionarios ingleses.

El siglo XIX es el principio del fin de la expansión de España en el mundo. Nuevas potencias, nuevos intereses y viejos e inútiles hábitos cambiaron el rumbo de la historia; una historia de sobra conocida, pero que no tiene nada que ver con el magnífico sueño que se vivió en el Pacífico



Aquel hombre que hacía de barco

Juan Cruz

JUAN CRUZ REMEMORA LAS HORAS QUE PABLO NERUDA PASÓ EN EL PUERTO DE TENERIFE Y TOMÓ AREPAS CON UN GRUPO DE VIEJOS AMIGOS Y DE JÓVENES ADMIRADORES.

Aquel hombre llevaba la pipa apagada y era Pablo Neruda. A su lado iba un diplomático chileno; él ya estaba tocado de muerte, era 1970, pero él aún no lo sabía. Era el escritor más famoso del mundo, y aún no era premio Nobel. Pero había nacido para poeta y para Nobel, para cualquier cosa que se hubiera propuesto, e incluso para capitán de navío.

En aquel momento era tan solo un pasajero del Cristoforo Colombo que venía de Cannes camino a Valparaíso, «para ayudar a Salvador Allende». Salvador Allende estaba haciendo una campaña encarnizada para llegar a ser el primer presidente de izquierdas de Chile, y Neruda era comunista, le iba a apoyar.

En aquel momento, cuando un grupo de periodistas y escritores canarios, subimos a bordo de aquel barco enorme, casi todo el mundo se sabía los versos de Neruda, los de amor y los de tierra; escuchábamos, además, su voz en la clandestinidad de las habitaciones universitarias, y nos habíamos familiarizado, como si hubiera sido un pariente, con esa voz que en ese mismo momento nos estaba hablando desde su enorme altura.

Claro, hay muchas fotos de aquel encuentro, y cada vez que las veo recuerdo más a Matilde que a Neruda; Matilde Urrutia estaba en silencio, a su lado, mientras el viejo marinero de la poesía metía tabaco en su pipa, que dejaba sin encender; nosotros le preguntábamos atropelladamente al poeta, y él nos miraba con sus ojos achicados, hasta que Matilde intervino en la conversación:

–¿Saben ustedes si en el muelle hay arepas?

Querían arepas. En realidad, Neruda quería arepas, pero no pensaba bajar. No quería bajar porque Canarias, Tenerife en este caso, donde había recalado, era territorio de Franco, y Neruda no quería tener tratos con un territorio en el que mandara el dictador que había mandado asesinar a su amigo Federico García Lorca.

Pero nosotros habíamos leído las noticias de aquellos días, y sabíamos que Pablo Neruda había bajado en Barcelona, para ver, con su amigo Gabriel García Márquez, el Museo Naval de Barcelona. Aquella había sido una excursión poética y tranquila, en la que ambos escritores iberoamericanos habían revivido tiempos de Isla Negra, cuando Neruda se convirtió en el faro de la cultura literaria en lengua española, y convocaba a sus colegas para compartir con ellos el vino y las caracolas.

Así que uno de nosotros le dijo:

–Don Pablo, ¿cómo bajó en Barcelona y en Tenerife no quiere bajar?

Neruda miró a Matilde, y ésta puso en estado de alerta sus largos, grandes ojos verdes, nos miró, miró al poeta, y éste dio un paso al frente:

–Bajemos a comer arepas..

Nos sentamos en el bar Atlántico, junto al muelle de Santa Cruz; estaban esperándonos algunos viejos amigos de Neruda, de la época surrealista de Canarias y del mundo; estaban, por ejemplo, Pedro García Cabrera, Eduardo Westerdahl y Domingo Pérez Minik, las figuras principales de la revista *Gaceta de Arte,* que no sólo fue la pionera de las revistas literarias de aquel movimiento en España sino que, además, tuvo una estrecha relación con *Caballo verde para la poesía,* la revista de Neruda.

Fue un raro privilegio ver a toda esa gente junta aquella noche atlántica. Neruda habló mucho, les preguntó por las vidas que habían vivido, escuchó sus preguntas con una atención devota, y devoró las arepas con la gula que utilizó para todo, incluso para escribir poesía.

Ahora ha pasado mucho tiempo de aquel acontecimiento, y jamás olvido los ojos de Matilde, la suavidad casi cómplice de aquella noche, el alimento intelectual y lírico tan simbólico que se tomó en aquellas mesas por las que pasaba siempre, en aquel

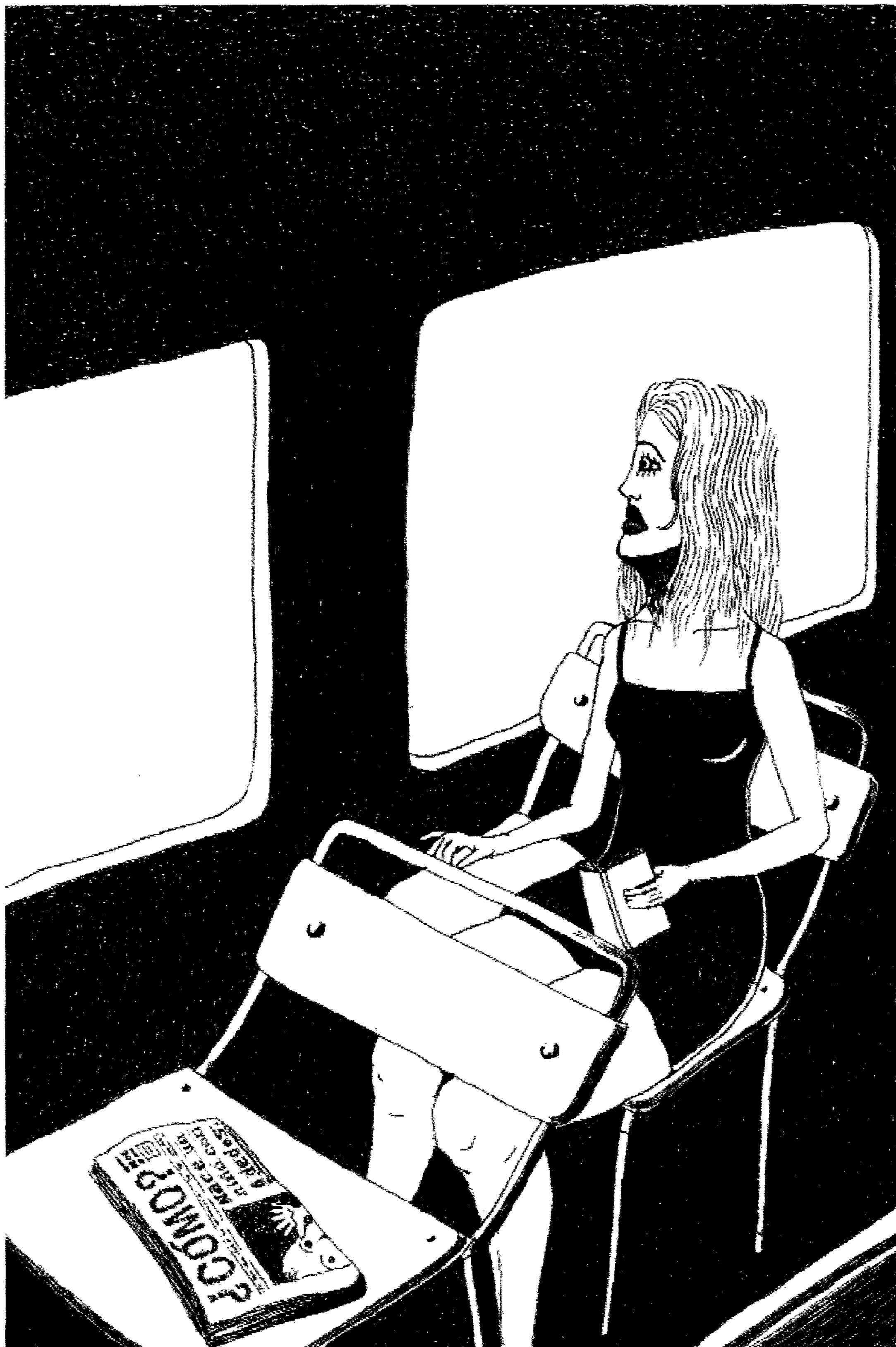
entonces, la intelectualidad o la política que aún se hablaba en voz baja.

Neruda me sorprendió porque no iba, a pesar de sus andares de barco en mar calma, como si fuera el protagonista de cualquier salsa, ni impartía doctrina, ni ejercía sobre los demás la dictadura de su importancia. Me intrigó mucho siempre aquella sencillez nada impostada, aquel interés genuino por lo que le decían los otros, y me intrigó su silencio, a veces preocupado por el porvenir (de Chile, o de su salud).

Y pasado el tiempo creo tener una respuesta para eso. De pronto a Neruda aquel encuentro le achicó la edad de modo decisivo; esos colegas a los que encontró en Tenerife no eran *territorio de Franco,* eran ciudadanos que le recordaban una etapa en la que la libertad era un caballo verde, o una gaceta embarcada en la aventura de un mundo distinto. Por aquellas aventuras que ahora rememoraban como adultos que regresan a una playa en la que fueron felices habían transitado sus ambiciones juveniles, y ahora se reproducían en medio de una conversación que no tenía otro vuelo que el vuelo de una tertulia de amigos que un día creyeron que la luz no se apagaría nunca.

La luz entonces seguía difusa; el dictador estaba aun ejerciendo, los canarios que le recibieron seguían (como dijo uno de ellos, Pérez Minik) al rojo vivo, y él se aprestaba a viajar a Chile para ayudar a un ciudadano que luego sería asesinado, como Lorca un día, por la dictadura que nadie podía adivinar en ese momento que se instalara en su país.

Así que ahora, cada día, siempre que aparece una noticia sobre Pablo Neruda, y todos los días aparece una noticia sobre Pablo Neruda, no recuerdo al poeta grandilocuente de las habitaciones universitarias sino a aquel hombre pegado a su pipa que bajó del barco para abrazar los restos vivos de un tiempo inolvidable que luego se fue apagando y dejándonos a nosotros como testigos provisionales de un instante que fue especialmente feliz. Con Matilde ©


¿CÓMO?



Creación



Poemas
Reina María Rodríguez

FADING

Él va de viaje a un paraje que no encuentro en mapa alguno.
(Se baña en otras playas)
baila para otros ojos,
danza en el agua arabescos culpables.
¿Por qué no me amas
niño de Navidad, última trampa?
Forastero.
Una vez más me perderé en el pasado.
Es otoño aquí, aunque no cambie nada.
No he tenido un magnífico verano:
envejezco (tú en Grecia)
y ella vuela entre algas.
«No he podido atrapar los higos del jardín
–has dicho, con una reverencia.
Tampoco hay higos altos ni dátiles ni fresas.
No es más que un gran jardín de piedras
(invertebrado) detrás, una guadaña.
Pero algo surge en la medianía de lo que optamos:
doscientas líneas planticas
que no alcanzarán tamaño.
¡No dan orquídeas ni hojas de parra ni frutillas ya!

Él está en Grecia y al lado suyo,
ella lo mira rejuvenecer acostado.

---

* Poemas pertenecientes a su libro inédito *Como un extraño pájaro que viene del sur.*

¿Cómo se pide otra vida, paz, transplante?
Quedo sujeta al mapa de su mano
colgando, dividida
en tierra árida.
Herida como un árbol anciano por rayo
que cae
y desmorona todo alrededor.
Reacia he quedado
fingiendo que lo amaba.
«Puedo hacerlo todo con lenguaje,
pero no con mi cuerpo»– ha dicho ella
con mi lengua.

UN CUERPO ES VIVIENTE CUANDO ESTÁ INMÓVIL –DICE TINTORETTO

Ha quedado inmóvil por tanto tiempo
que ve solo imágenes
para moverse entre ellas
con esa quietud que la brisa acompaña
llegada la primavera
y la desesperación.
Nadie la busca ni espera.
El cuerpo inmóvil está vivo,
pero fracasado en sus intentos de ser visto.
La ceja se arquea menos cada vez
y las pestañas tiemblan ante la indiferencia.

Resinas caen del techo
y hasta los gatos tienen sus horarios de partida dispuestos.
Algo habrá que comenzar
antes del cerrado total de las puertas de ébano,
de los azulejos inciertos
cuando la ventolera que irrumpe sin querer
haya pasado.

Ha quedado inmóvil, petrificada,
al amparo de esta maldita edad
(sin mástiles)
en que dejas de parecerte a ella y no puedes brillar
ni fingir más.

AVESTRUZ

Su cuello rallado como el de la tortuga o pez
despliega y pliega
su amarillo inconstante.
Cual muñeco de resorte vencido
hace murumacas
y se esconde de frío.
Su cadera duele al avanzar
y la mano encalla contra el papel abismo
como única salvación
o independencia.
«¡Aquí me tiro a morir!»
La luz afuera engaña
como si quedara todavía algún vidrio,
algún vivir.
Pero no es cierto.
Sus huesos martillantes no soportan
la estructura que se desdobla sobre ella.
Campanillas se desprenden y no regresan más.
Rigidez y miedo si atraviesa la calle principal
por donde se ha ido
en un descuido
sin volver la cabeza.

OTRA NATURALEZA MUERTA

¿Por qué me entremeto en el paisaje
con una figura que no tengo
sin ser árbol ni putrefacción
bebiendo en la fuente un agua ocre
templada?
¿Por qué me entrometo en lo liviano que aparece
(canta el cuervo muy cerca)
ellos se espantan
y al verme llegar, la naturaleza afloja
su petición máxima
baja sus impedimentos a los míos
equilibra
(gorjea o calibra de otra manera con su voz
temperamental
mi indigencia)
para que yo quede incluida
en una definición de sencillez
que ha dejado de ser decoración?

MEZQUITA, AGUACERO Y RAPTO

Soportando un cielo con frágiles columnas
firmadas por santos
las mujeres entran por un sitio relegado
a rezar
a fingir.
A los hombres bellos como tú
los arrastran sus miradas hacia un arco caído, subestimado.
Quiero tocar tu pelo revuelto como fango,
encrespado
y las mil palabras no dichas prendidas a la nariz árabe
con tedio, con saña.
Pero una boca y un rostro joven pueden más
que mis deseos
y te llevan lejos:
hacia los arcos de las cejas cerrados.

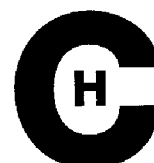
Noche bajo otra noche encendida
que no me pertenece.
Mientras caminábamos buscando ángulos
indestructibles y semejantes
para las fotografías.
Equivocadamente, pensé que no era el final,
sino un principio engañoso contigo.

AGUA DE NIEVE

Tomo agua de nieve filtrada
por un grifo metálico
(veo al perro oscuro asomar el hocico y ladrarme).
Al paso por la cuesta mis piernas tiemblan, resbalan
y mi corazón se adelanta.
Caen saltitos de cumbre en abismos, doy pasos ciegos
¡sin atarme a nadie!
Una muchacha sonríe al ver a la viejita saltando
(de tres en tres, de dos en dos)
y un joven mexicano – su novio tal vez –
detiene el auto, un carrito rojo destartalado
al que me suben por compasión.

Cumbre y edad:
dos subidas difíciles por el precipicio;
dos bajadas al fondo de todo lo que la vida
te ha quitado.
En este viaje he retrocedido
(él, más joven, se parapeta y confía).
Y los poemas saltan también sin gracia,
desprevenidos.
Ruedan por la ladera sin sostén, mecánicos.
Bajan, se entretienen, tropiezan.
Cuando esa sabiduría que está en no saber, en esperar
sin más, escapa.





Punto de vista



«Birds in the night», entre Verlaine y Cernuda

Antonio Martínez Sarrión

EL POETA ANTONIO MARTÍNEZ SARRIÓN COMENTA ALGUNOS ASPECTOS DE LAS TRADUCCIONES DE VERLAINE AL ESPAÑOL Y NOS OFRECE SU VERSIÓN DE «BIRDS IN THE NIGHT» DE GRAN POETA FRANCÉS.

Dos composiciones de dos grandes poetas llevan un mismo y hermoso título: «Birds in the night» (Pájaros en la noche). La primera es de Paul Verlaine . La incluyó en carta a su amigo Émile Blémont, de 5 de octubre de 1872 y apareció en la primera edición –marzo de 1874– de su libro *Romanzas sin palabras*. El texto alude a la frustrada visita belga de Matilde, esposa de Verlaine, en julio de 1871, para reconducirlo al hogar familiar, de donde había desertado, en su loca pasión por el joven Arthur Rimbaud, que acabó a tiros, como se sabe, y originó un proceso contra el autor de *Fiestas galantes*. La poesía de éste tuvo poca fortuna en sus versiones castellanas, pese a ser central en la conformación de Rubén Darío y, por lo tanto, en la constitución del «modernismo», español e iberoamericano. La fama de Verlaine, por otro lado, resultó equivocadamente puesta a un lado, por poetas visionarios (Rimbaud) o herméticos y órficos (Mallarme) de su lengua y, al fin, del todo arrumbada por el incendio de las vanguardias. En nuestra lengua, aparte de algun texto muy aislado, sus libros no hallaron buenos traductores, pues no lo fueron, en los años veinte, ni Carrere, ni Fernandez Ardavin, ni Mauricio Bacarisse. Hay que esperar a los años ochenta y posteriores del pasado siglo, para encontrar versiones decentes, en antologías, como las de Carlos Pujol y Luís Martínez de Merlo, o de libros enteros, como los

vertidos al castellano por Miguel Casado. Pero resulta curioso que «Birds in the night» no sea trasladado sino por el último poeta y crítico, y, tal vez, sólo porque formaba parte de *Romanza sin palabras*. Pujol o Merlo estimaron, acaso, que esa composición no tenía la calidad suficiente. ¿La tuvo y tiene hoy? No me atrevería a jurarlo y es el lector el que debe juzgar. Confieso que, a mí, me ha movido a traducirla la idea de romper un desequilibrio: el que guarda con otro poema del mismo título, de Luis Cernuda, publicado por vez primera en una edición mexicana (1956), de *La realidad y el deseo* y ésta si, pieza conocida, reproducida, citada y reiterada en muchas partes. ¿Es mejor que la de Verlaine? Fue, por lo pronto, una maniobra de interesado enderezamiento del autor sevillano, porque, si el más antiguo de los dos escritos, trataba de un episodio de desencuentro entre Verlaine y su mujer, el de Cernuda evoca, celebra y rescata, la amistad amorosa (y la obra) de los dos grandes poetas franceses y fustiga la hipocresía homófoba de la sociedad europea del XIX, que pronto intentaría liquidar físicamente a Wilde, otro heterodoxo del sexo. También de aquella, que le tocó en suerte al propio vate español.

Creo que el rescate del menos conocido de los dos textos, el de Varlaine, y mi intento, no sé si feliz, de trasvasarlo aseadamente al español, podía merecer la pena y hacer perder un rato al aficionado a la lírica, a ese, hoy casi clandestino, género de la literatura, cuya mejor caracterización hizo Borges al definirla como «inmortal y pobre».

«Birds in the night» de Paul Verlaine

Poca paciencia has demostrado,
Se comprende por desgracia, ya que
¡Eras tan joven! Y la inadvertencia
Pesa en el lado amargo de toda juventud.

Muy escasa ternura has demostrado,
Por desgracia también es comprensible,
¡Eres tan joven, fría hermana mía!
Que al fin tu corazón se mostró indiferente.

Aquí me ves ahora, con mis castos perdones,
No a gusto, desde luego, pero si sosegado,
Y lamentando los meses pasados
En los que, por tu culpa, fui un hombre infeliz.

Ahora comprenderás mi parte de razón
Cuando te confesaba, en mis horas más negras,
Que tus ojos, la guía de mi esperanza toda,
Nada sino traición podían incubar.

Jurabas entonces que eso era mentira,
Pero tu mirada, también mentirosa,
Llameaba cual fuego extinto apenas,
Y tu voz supo aún prometerme su amor.

¡Ay! Uno se aferra siempre a su deseo
De felicidad, sea cual fuere el tiempo,
Pero fue aquél día, pleno de amargura,
Cuando comprendí que acertaba yo.

Así que ¿por qué caer en más lamentos?
No me amabas, la cosa era evidente,
Y detestando que prosigan los reproches
Sufriré lo debido, con ánimo resuelto.

Sí, deberé sufrir, pues yo te amaba,
Más sabré hacerlo como el buen soldado
Que, malherido, sigue y duerme para siempre,
Pletórico de amor, hacia un país ingrato.

Tu que fuiste mi Bella, mi Adorada,
Aunque de ti me venga el sufrimiento,
¿No serás para mí la única patria,
Tan joven y demente como la misma Francia?

De modo que no quiero –¿acaso lo podría? –
Aquí depositar mis húmedas miradas.
Sin embargo, mi amor, que tu pensarías muerto
Puede mostrase, al fin, con gesto desasido.

Mi amor, que representa apenas un recuerdo,
Aunque bajo tus golpes gime y sangra
Aún, y está obligado, al menos así pienso,
A sufrir largo tiempo hasta que muera

No se equivoca, acaso, cuando cree entrever
En ti un remordimiento (nada banal, acaso)
Y le parece oír, en su desesperanza,
Que dice tu memoria: «¡Cierto, me porté mal¡»

Y te veo todavía y entreabro la puerta,
Y te miro en el lecho, un poco fatigada,
Más, cuerpo leve que el amor conduce,
Te giras en el lecho con lágrimas de gozo.

¡Ah, que de besos tiernos y de locos abrazos!
Entre mis sollozos, yo mismo reía.
Cierto, esos instantes serán para siempre
Los más tristes, sí, pero los mejores.

No deseo retener nada de tu sonrisa,
Ni de tus ojos buenos en esta circunstancia,
Ni de ti en general, a quien maldigo,
Ni de tus finas tretas, apariencia sin más.

Todavía te contemplo en traje de verano,
Blanco y gualdo, con flores estampadas,
Pero ya sin presentar la jugosa alegría
Del más demente de aquellos encuentros.

La menuda esposa y la hija mayor
Al arreglarte al fin comparecieron
Y era el destino quien al fin lo hacía,
Y más allá de un velo me escrutaba.

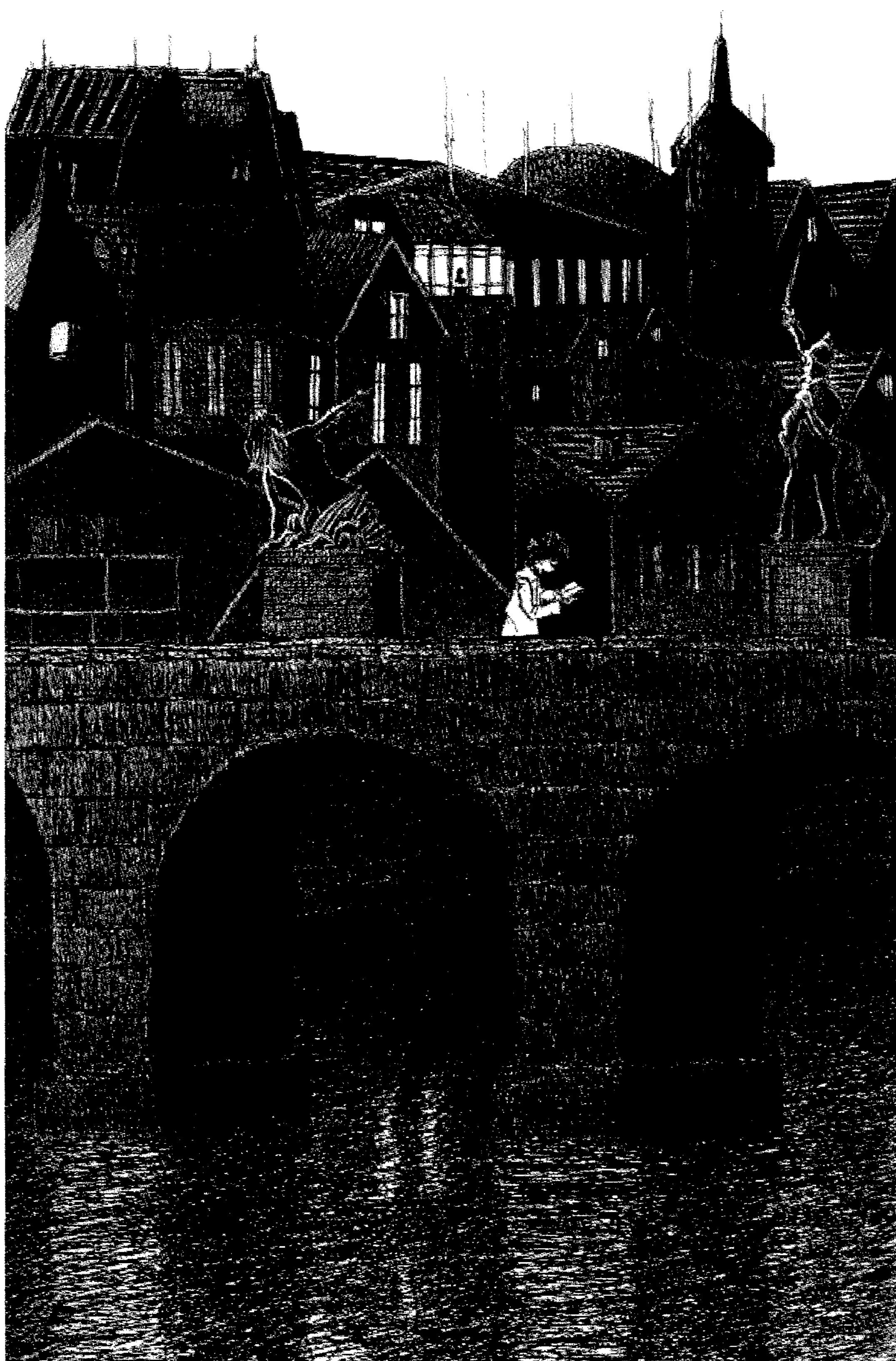
Perdonada estás, y tal vez por ello,
Conservo muy dentro, con un cierto orgullo,
Dentro del recuerdo, que te adula siempre,
Y al sesgo, el relámpago que hubo en tu mirada.

Y soy por momentos el pobre navío,
Que navega al pairo en la tempestad,
Y al no divisar a Nuestra Señora,
Se apresta a rezar, al tiempo de hundirse.

Por instantes muero, como un pecador,
El cual, sin confesión, se sabe condenado,
O, perdida la fe en alguien que lo absuelva,
En espantoso infierno, que previó, se retuerce.

¡Oh! Pero por momentos, adviene un alto éxtasis:
El del mártir primero, bajo la dentellada,
Que sonríe a Jesús, sin que se mueva
Un pelo de su carne, un nervio de su faz.

Bruselas - Londres. Sep - Oct. 1872



Max Beckmann y el expresionismo en *El tañido de una flauta*, de Sergio Pitol

Eloy Urroz

La obra del novelista mexicano Sergio Pitol está signada por las distorsiones carnavalescas y la ironía. El narrador mexicano Eloy Urroz repasa en este ensayo algunas de estas características del autor de *El arte de la fuga*.

Pocos autores mexicanos nos han dejado tantos indicios, pistas y hasta sendas descripciones de cómo hay (o como habría) que leer sus textos de ficción, o mejor todavía: de cuál es, a fin de cuentas, su finalidad poética y cuál ha sido, en última instancia, su punto de partida (el gesto seminal), como es el caso del veracruzano Sergio Pitol. No sólo ya en su imprescindible *El arte de la fuga*, sino incluso dentro de las mismas cinco novelas publicadas a la fecha, una y otra vez encontramos esas señas y pistas que pretenden o bien ayudarnos a iluminar el proceso mismo de creación, o bien desviarnos oscureciendo, sesgando, esas zonas umbrías del creador enfrentado de lleno a su obra. Como quiera que sea, deseo, por razones de espacio, ceñirme aquí a sólo dos libros, *El tañido de una flauta*, su primera novela, y *El arte de la fuga*, tal vez su mejor texto publicado hasta hoy[1]. Pero siendo aún más incisivos, más específicos, lo cierto es que, al menos en este trabajo, es el segundo de los libros citados el que iluminará mi relectu-

[1] En su trabajo sobre Sergio Pitol incluido en *Mentiras contagiosas*, Jorge Volpi coincide conmigo al escribir que *El arte de la fuga* es sin duda su mejor libro publicado a la fecha.

ra de *El tañido de una flauta*, probablemente su menos afortunada novela aunque, asimismo, la más rica y explícita en eso que aquí pretendo demostrar: los indicios y pistas de un autor decidido a imbricar sus propias formulaciones éticas y estéticas en la forma de la obra de arte.

En el capítulo titulado «El narrador», de *El arte de la fuga*, Pitol menciona con especial admiración al pintor expresionista alemán Max Beckmann y, entre sus obras, menciona una y otra vez el famoso primer tríptico titulado *La partida*, el mismo que miró, según cuenta, por primera vez en 1956 en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, cinco años antes de que, por fin, abandonara México para vivir sus muchos años de itinerancia por Europa. En otra parte de *El arte de fuga* confiesa también haber continuado (durante la década de los sesenta y setenta) la visita y contemplación de los expresionistas en distintos museos de Alemania. De cualquier modo, lo que pretendo sostener, tras mi relectura de *El tañido de una flauta*, es que esa primer confrontación y el hallazgo que supuso *La partida* en el 56, a sus veinticinco o veintiséis años, fueron el detonante no sólo para la concepción de su primera novela, sino también para la génesis y formación de las siguientes, es decir, desde *Juegos florales* de 1982, hasta las tres que conforman su famoso *Tríptico de Carnaval*. No obstante, aquí me ceñiré a *El tañido de una flauta*, publicada en 1972.

Poco antes de narrar su honda experiencia con la obra de Beckmann en Nueva York, Sergio Pitol cuenta que, hacia los veinticinco años, época en que publicó su primera colección de cuentos, «era incapaz de discernir lo que más tarde aprendería en Bajtin: que la fiesta resume el sedimento primero e indestructible de la civilización humana» (118) y, un párrafo después, continúa diciendo que: «Inmerso en la fiesta, no le permití, sin embargo, su acceso a esos relatos veracruzanos que visiblemente se resintieron de su carencia; el mal aparece en ellos como un *factotum*» (118). Reconoce, sin embargo, que haberlos escrito produjo, a pesar de todo, la virtud de haber cortado con el cordón umbilical que se resistía a rasgarse, cordón que, no es otro, creo, que el que finalmente se le va a revelar de golpe en el 56 con la visión de *La partida* de Max Beckmann y otros cuadros del expresionismo alemán vistos en el Museo de Arte Moderno de Nueva York.

Ahora bien, antes de pasar a explicar cómo se da este trasvase, esta idea seminal de *El tañido* surgida a partir de la contemplación de la serie y los trípticos de Beckmann, quisiera mencionar otro paralelismo con otro autor de su generación, quien, como el veracruzano, buceó también en las aguas de lo grotesco pero a su muy peculiar manera. Inés Arredondo quiso explorar esa zona de lo grotesco en algunos de sus cuentos, tales como «Orfandad», «Apunte gótico», «Lo que no se puede nombrar» y «Sombra entre sombras», entre otros. La diferencia es, tal y como quisiera demostrar, que Pitol no quiso o no pudo continuar con el grotesco cruel de Beckmann y/o Arredondo, sino con lo que aquí llamaré «el grotesco ridículo», «el grotesco irrisorio» o «rabelesiano» que descubriría más tarde, en los sesenta, a través de Bajtin y su lectura de *La cultura popular al final de la Edad Media y principios del Renacimiento*. He allí, creo, su similitud con Beckmann y Arredondo y he allí también su enorme diferencia con ambos: mientras que éstos persiguieron o atendieron la línea de lo que, por falta de un acerbo más amplio, denomino «lo grotesco cruel», Sergio Pitol se decanta –dudoso en *El tañido*, decidido en *Juegos florales* y en su *Tríptico*– por «el grotesco ridículo», por la farsa grotesca, una mezcla del fársico Unamuno y el grotesco Rabelais.

Vayamos por partes.

En el mismo ya citado capítulo de «El narrador» de *El arte de la fuga*, Pitol escribe que «los trípticos de Beckmann se saturan de figuras extrañas comprometidas en actos incomprensibles. Surge ante nosotros ojos una rica imaginería donde algunos signos se repiten una y otra vez como sostenes de una mitología personal. Ninguna suma es posible, y, por lo mismo, la progresiva sucesión de una historia nunca logra darse» (119). Tengamos en cuenta, por ahora: primero, la saturación de figuras extrañas; segundo, los actos incomprensibles de esas mismas figuras; tercero, los sostenes de la llamada mitología personal del creador, y, cuarto y último, la historia que nunca logra darse a diferencia, por ejemplo, de los retablos y trípticos tradicionales, justo los que Beckmann se rehusó a pintar. Estas formulaciones se imbricarán, de uno u otro modo, en las cinco novelas de Pitol, pero donde, creo yo, surgen por primera vez estas nociones expresionistas (beckmannianas) con toda su esplendor y zafarrancho es en el episodio donde el

pintor y protagonista de *El tañido* visita a su anciana tía en su recámara de Veracruz tras varios años de ausencia en Europa. Se trata del capítulo 14 de la novela, el cual, no obstante, prosigue (luego de un intervalo) en el 18 y en algunos otros subsiguientes de modo irregular y esporádico. Aquí, sin embargo, sólo desglosaré el citado capítulo 14 para pasar a compararlo con ideas y teorías esbozadas por Pitol en *El arte de la fuga* veinticinco años más tarde. En primer lugar, el protagonista-pintor recuerda haberse defendido del que, denomina, «abstraccionismo totalitario» de Naranjo Paz, una de sus antiguas amantes. En esa defensa (ojo aquí), el pintor sentía ya «la necesidad de revelar una zona de horror de que le era difícil desprenderse» (105), y continúa el narrador diciendo: «Por eso se orientó de modo natural hacia el expresionismo. Su obra, dice, ha respondido siempre a crispaciones, se produce por saturación» (105). Inmediatamente después de esta inclinación o insinuación beckmanniana, el protagonista piensa que, si tuviera a Paz Naranjo frente a él, le hubiera tenido que confesar que aquella primera época pictórica, al parecer tan lejana, volvía a hacerse presente en la serie sobre la anciana y la niña[2] aunque, al menos eso esperaba, desprovista del tono plañidero que ahora tanto le repugnaba (106), todo lo cual no hace sino indicarnos una suerte de paralelismo, un obvio indicio: el de que Pitol al escribir *El tañido de una flauta* quince años después de publicados esos primeros cuentos juveniles de los años cincuenta, hubiese renunciado ya a ese «tono plañidero» que tanto le repugna al momento de escribir su primera novela publicada en 1972 y elaborada hacia fines de los años sesenta. Pero por si todo lo anterior no fuera suficiente, en ese mismo capítulo 14 que desgloso, el narrador dice literalmente que: «El gran golpe se lo asestarían en una incorporación más lenta y honda los expresionistas alemanes, sobre todo Beckmann [...] sobre todo por la relación que establecían entre la realidad y otra realidad posible» (106).

El primer gran cuadro del protagonista de *El tañido* es, como se sabe, el tríptico titulado *Homenaje a Peter Lorre*. Aunque esta pintura le depara algún éxito y cierto reconocimiento, no se trata sin embargo de la meta acariciada por el pintor de *El tañido* pues

[2] Obra que, por cierto, justo en ese momento se dedica a pintar.

en el fondo éste desea ir más allá en su búsqueda de lo grotesco pictórico: en lugar de quedarse con el Mal como *factotum*, en lugar de incidir en la crueldad y la barbarie de Beckmnn y Arredondo, elige, por el contrario, un lenguaje «zumbón y canallesco», una nueva forma de lo grotesco donde «Todo aquello que tuviese aspiraciones a solemnidad, a la sacralización, a la autocomplacencia, se desbarrancaba de repente en la mofa, la vulgaridad y el escarnio» (127). De este modo, en *El tañido* transcurre, primero, un año en el que el protagonista no pinta y prefiere, en cambio, viajar con una nueva novia polaca por Hungría. Más tarde, al volver a México, asiste a las exequias de Paz Naranjo, su ex amante y antigua pareja del escritor Carlos Ibarra, su insufrible amigo y eje verdadero de la novela. Poco después, el protagonista acepta un puesto en el Taller de Artes Plásticas de la Universidad y piensa, otra vez en el mismo característico estilo indirecto libre de casi toda la narración, que: «Todo hacía pensar que era una imbecilidad ese regreso, pero quizá no lo fuera, se vería con el tiempo» (108). En estos avatares posteriores a la creación del tríptico *Homenaje de Peter Lorre*, transcurre un periplo indefinido hasta el momento en que, por fin, se da la coyuntura esperada, y no sólo la coyuntura para el personaje-pintor (tal como el mismo narrador lo suscribe), sino el punto axial, determinante, de toda la ulterior poética pitoliana, creo yo. Me refiero a la visita a su anciana tía, a quien años antes había ya imaginado y dibujado siendo él apenas estudiante de arte en Londres. La sorpresa en este caso es el enorme parecido entre lo que su imaginación entonces dibujaba y la realidad que lo está esperando en esa mansión vetusta y destartalada de Veracruz adonde recientemente ha llegado. Leamos:

> Y así llegó la tarde en que todo el horror una vez intuido o vislumbrado se le reveló de golpe encarnado en la presencia de aquella anciana grotesca, el desorden del cuarto, la participación de esa niña con cara de mico, y hasta del coro formado por su tío, por Flor, por él mismo, de pie al lado de la cama. La anciana se movía y hablaba con impaciencia, y él sintió que volvía de pronto de un mundo de abstracciones éticas a las más inesperadas concreciones corporales. De la angustia sin límites

de Peter Lorre a los estrechos límites de una alcoba de provincia cuajada de un pavor anatómico [...] Parecía que el cerebro se le hubiese paralizado cuando frente a él yacía, se encrespaba y remansaba la bestia terrible, otro minotauro perdido en su laberinto (108).

La descripción continúa, luego se interrumpe con otras reflexiones pictóricas y otra vez vuelve con más sucintos detalles sobre la excesiva monstruosidad de esa anciana tía, la teatralidad de la escena presenciada, la farsa montada en esa alcoba veracruzana con todos los parientes alrededor del lecho de la vieja, la inescrutable niña-mico Juanita, hija de Flora, la criada, y un reparto estrafalario semejante a aquel otro que se congrega en el episodio de la Venta hacia el final de la primera parte del *Quijote*, todo lo cual no parece sino repetir las ideas que Pitol asimiló ¯y gestó¯ al contemplar por primera vez el tríptico de Beckmann, es decir, la saturación de figuras extrañas, los actos incomprensibles de esas figuras, los sostenes de la llamada mitología personal del creador y, en menor escala, la historia que nunca logra constituirse, que nunca termina de amarrar (digo en menor escala pues esa ausencia de linearidad cobra toda su fuerza en su siguiente novela, *Juegos florales*).

Una vez dicho lo anterior, no podríamos, sin embargo, dejar de lado una cuestión que atañe no sólo al pintor de la novela, sino también al novelista Sergio Pitol. ¿Qué lo atrae, qué lo lleva a frecuentar esa recámara después de esa primera visita de rigor luego de largos años de ausencia? Y respondo con esta cita extraída del mismo capítulo 14 de la novela: «Si iba, se decía entonces, era seducido por el estado de purificación que se escondía bajo la superficie rugosa y explosiva de su tía [...] Era una especie de lucidez orgánica que se filtraba entre aquellas masa [...] una conciencia alerta, yacente bajo las palabras y que, por angustiosa y oscura, quisiera asaltar al interlocutor y transmitirle un vislumbre del sinsentido de la existencia entera» (109). ¿Será, pregunto, ése justamente el fin último, el motivo original, de las novelas del veracruzano? Es decir, ¿se trata de mostrar de alguna manera, yacente bajo las palabras, a través de un lenguaje «zumbón y canallesco», el sinsentido de la existencia humana? Parafraseando a Bajtin, el

crítico español Tomás Regalado ha dicho en un excelente ensayo sobre Pitol y su trilogía, que «el lenguaje popular es muchas veces [una] inversión degradante y obscena del discurso oficial, se asocia a la grosería, la familiaridad escatológica y la simultaneidad ambivalente entre el elogio superlativo y la denigración injuriosa; cuanto mayor la ruptura con los límites del decoro, más poderoso el proceso de liberación de las jerarquías» (87). La liberación (o purificación) requiere, pues, de un tono particular, y es este lenguaje degradante el que lo consigue. Junto con esa liberación o purga, sobreviene una suerte de vislumbre o epifanía: la del absurdo de nuestra existencia humana, misma que Pitol quiere propiciar con la lectura de su obra.

Como sea que fuere, el capitulo 14 concluye aduciendo a las claras que, muy a pesar de todo, el pintor «Habría dejado de visitarla de no ser porque ya la casa, la anciana, la niña, el médico, el complicado malabarismo en que sustentaban sus relaciones personales ejercía sobre él una verdadera fascinación. También porque desde la primera noche había comenzado a pintar a la anciana y a la niña» (113). Es decir, y podemos aquí ya conjeturar: el narrador los visitaba debido a que *también* Pitol había empezado a ficcionalizar a la anciana, a la niña (y a sí mismo) a través de ese *alter ego*, el personaje del joven pintor obsesionado con un nuevo lenguaje.

El capítulo 14 cierra tal y como comenzó, es decir, con la aclaración de que, fascinado, «seducido por el estado de purificación» que vivía producto de la visión de su tía anciana y la niña-mico en el lecho agónico del puerto veracruzano, el pintor-protagonista se encuentra enfrascado en la composición de ese nuevo tríptico de la monstruosa tía y la pequeña Juanita tan distinto ya en esencia al tríptico anterior titulado *Homenaje a Peter Lorre* donde el Mal, al parecer, aparecía sobre todo como un *factotum*, es decir, justo aquello que ha querido dejar atrás con su nueva (renovada) estética que no es, en el fondo, la de Beckmann sino la del amaridamiento de Beckmann con Bajtin.

Queda de paso claro a estas alturas del relato que lo que acontece en el plano pictórico y cinematográfico de la novela, no es en el fondo sino una sinécdoque de los mismos problemas estéticos conque el autor ha querido enfrentarse. *El tañido de una flauta*,

lo mismo que *A Portrait of the Artist as a Youn Man*, *Sons an and Lovers*, *Las tribulaciones de estudiante Törless*, *Los ríos profundos* o *El temperamento melancólico*, no es en el fondo sino una formulación (a través de otras variables artísticas) de los problemas intrínsecos a la producción de arte.

Ahora bien, hay no obstante en *El tañido de una flauta* un personaje, Carlos Ibarra, quien a pesar de su fracaso vital y artístico, vislumbra la idea fundamental que, años más tarde, Pitol irá a desarrollar en sus siguientes obras y que, como ya dije, esboza por primera vez en el ya citado capítulo 14 con el hiperbólico episodio de la tía anciana recluida en su recámara costeña con Juanita, la niña-mico, el doctor y demás familiares. Escuchemos pues a Carlos Ibarra y comprobemos si existe acaso en su visión estética semejanzas con las desarrolladas en las siguientes ficciones de Pitol:

> Nuestro mundo, este por el que tú y yo deambulamos, no admite la alegría al menos que la haya previamente codificado. Debes, il faut, bisogna, you need mostrar júbilo, felicidad, exultación, pero siempre y cuando sea como respuesta a un factor *ex profeso*: el circo, los bufones, la comedia, los chistes, la mujer gorda que se cae al suelo, la farsa, el ridículo, lo grotesco, el sainete, la caricatura, el pastel estampado en la cara mofletuda, todo en la dosis conveniente. Sí, sí, muy bien regulado, de manera que hasta los suizos puedan lograr su cotidiana dosis de júbilo. Pero ser feliz sin un motivo determinado, reírte sin motivo como la genial hiena del cuento, eso ya es otra cosa y no te lo perdona nadie. Inténtalo y verás, veras que de repente te has acercado al desafío, que irritas a los demás en una zona imprecisa, en un flanco no custodiado y por ello su desconfianza será mayor. Descubrirás que casi todo el mundo, aun quienes navegan con banderas de heterodoxia, en el fondo sólo aspiran a la sacralización (35).

Ahora bien, Carlos Ibarra, escritor fracasado en *El tañido*, jamás concluye su prometida y esperada novela. La anuncia durante años, la explica a sus cercanos, incluso llega a leer unos pocos capítulos a varios amigos suyos, pero nunca la da por con-

cluida. De hecho, nadie la conoce. Lo que, no obstante, sí queda por demás claro a través de *El tañido*, es que Ibarra tiene, a pesar de todo, claras y extraordinarias ideas sobre el arte de novelar, tan extraordinarias y originales como las del protagonista-pintor amante y deudor de la obra de Max Beckmann y el expresionismo, nociones tan insólitas como las expuestas por el director de cine japonés Hayashi, autor de la película homónima, *El tañido de una flauta*. Estas ideas sobre el arte de la novela y, por ende, sobre la producción de arte pictórico y/o cinematográfico, son más o menos las mismas que Sergio Pitol esclarece para sí mismo y para sus lectores, veinticinco años más tarde, en muchas de las páginas de *El arte de la fuga*. No sólo eso sino que, yendo más allá, es otra vez Max Beckmann el punto de partida –ese gesto seminal, como ya dije– de donde surge su noción de lo grotesco una década antes de leer y conocer a Bajtin y Rabelais, autores que reformulan (redefinen) ulteriormente su idea de «lo grotesco cruel» por algo nuevo (o quizá no tan nuevo): «lo grotesco festivo», «la farsa grotesca», esa pitoliana cruza de Unamuno y Rabelais.

Veamos.

Es otra vez en el mismo capítulo titulado «El narrador» de *El arte de la fuga*, páginas después de los ya citados pasajes, donde Pitol vuelve a la carga con su amado pintor Beckmann y escribe lo siguiente: «Las múltiples acciones encapsuladas en una obra de Beckmann pueden a primera vista producir un efecto equívoco. Podría tomárseles por ilustraciones de una obra literaria. Sin embargo, la sensualidad del color y el poder extraordinario de la línea deshacen ese equívoco» (120). A continuación, el veracruzano señala (y pongamos atención): «Cada espectador tendrá que descifrar los elementos como mejor pueda, echando a mano de vivencias o experiencias personales; eso, que parece inevitable, no significa enriquecer ni empobrecer el placer estético. Desde luego saltan ciertos elementos generales a la vista» (121) y, acto seguido, pasa a enumerar algunos de esos elementos a descifrar en Beckmann. De cualquier manera, lo que deseo destacar aquí es la importancia que para Pitol tiene la noción de que, a pesar del disparate y el caos reinante de su propia narrativa, hay ciertos elementos generales que, *con todo*, siempre saltan a la vista, tal como acontece con los trípticos de Max Beckmann. Y esto, creo, es

importante de subrayar pues trata justo del elemento unificador o cohesionador que Pitol no pierde de vista en sus novelas, ni siquiera en *Juegos florales* donde, insisto, «ciertos elementos generales saltan a la vista» a pesar de la aparente arbitrariedad o discontinuidad de la trama. Y para corroborar lo dicho, prosigo con la cita de *El arte de la fuga* vinculada expresamente a la visión que el veracruzano tiene de los trípticos de Max Beckmann: «en mi fuero interno me empeñaría en encontrar coherencia a esa multitudinaria conjunción de figuras y situaciones enigmáticas, las transformaría en historias» (121), e inmediatamente después, en el siguiente párrafo, Pitol describe su propio asombro frente a *La partida*, de Beckmann, y cómo, a pesar de haber podido ver gran parte de su obra en años posteriores, aún prevalece «el estupor ante la acumulación de tantos elementos inverosímiles en un mismo espacio» (121), es decir, la antedicha «saturación de figuras extrañas» y «los actos incomprensibles de esas mismas figuras». Incluso, para enfatizar lo anterior, Pitol prosigue así: «En ciertas ocasiones, después de ver pinturas de Beckmann, he sentido la tentación de incorporar en mis relatos situaciones y personajes cuya simple proximidad pudiera ser considerada como un escándalo, establecer en un rapto de bravura los hilos necesarios para poner en movimiento toda clase de incidentes incompatibles hasta formar con ellos una trama. Soñar con escribir una novela ahíta de contradicciones, la mayoría sólo aparentes» (121). Poco después, Pitol confiesa asimismo que le gustaría imaginar un novelista que cavara túneles por doquier, que pusiera en acción un programa de desinformación y que enfatizara lo trivial. Escribe también en relación a este novelista imaginario, que «sueña con fruición que su relato confundirá a la gente de orden, a la de razón», y, por último, que este novelista: «Escribirá una novela para espíritus fuertes, a quienes les permitirá inventar una trama personal sostenida por unos cuantos puntos de apoyo laboriosa y jubilosamente formulados» (122). Ojo sin embargo con la última línea pues no hace, creo yo, sino retomar la misma noción ya mencionada, a saber, la que decía haber experimentado con el famoso primer tríptico de Beckmann donde cada espectador debería, según esto, descifrar los elementos como mejor pudiese y donde, sobre todo, insisto, «saltan, a pesar de todo, ciertos elementos generales a la vista».

Para concluir y seguir llevando agua a mi molino, comparo dos pares de pasajes similares. El primero de *El tañido de una flauta* (confrontando éste con «¿Un *ars poética*?», de 1993, escrito veintidós años después de publicada su primera novela) y el segundo del mismo capítulo 18 de *El tañido* (confrontando éste con un pasaje de «El narrador», de 1991). En ambos pares de ejemplos, el vaso comunicante, el hilo conductor, es el pintor expresionista Max Beckmann y su notable influencia en su propia novelística.

En el capítulo 18 de *El tañido*, el protagonista-pintor le explica al novelista Carlos Ibarra durante su primer encuentro en su estudio que, todavía estando en Londres, no podía concentrarse nunca en una sola tela: «Puede que le parezca una limitación, pero es mi manera de expresarme. Necesito trabajar por series. Hacer muchas variaciones sobre un tema, al unísono» (157), todo lo cual no parece sino una forma de trasladar la idea original del tríptico dislocado e incoherente de Beckmann al arte en series de la novela. Ahora comparémoslo con el pasaje del capítulo «¿Un *Ars poetica*?, de *El arte de la fuga*, donde Pitol dice, al explicar su aprendizaje de Henry James y la importancia del punto de vista, que: «La historia debe contarse y recontarse desde ángulos distintos y en ella cada capítulo tiene la función de aportar nuevos elementos de la trama y, a la vez, desdibujar y contradecir el bosquejo que los precedentes han establecido. Una especie de tejido de Penélope que se hace y se deshace sin cesar, donde una trama contiene el germen de otra que a su vez llevará a otra» (178). Es decir, para Pitol *sí* hay trama pero no hay continuidad, o por lo menos no debe haberla en el sentido tradicional de la palabra. Hay asimismo, y conviene no olvidarlo, elementos generales que, a pesar de todo, saltan a la vista, y los cuales es tarea del lector, espíritu fuerte, según el veracruzano, reordenar y concatenar.

El segundo par de ejemplos enfrentados –y más notables todavía que el anterior par– se da cuando, otra vez, el protagonista-pintor le explica a Carlos Ibarra, el novelista fracasado, en esa su primera visita al estudio en el ya mencionado capitulo 18 de *El tañido de una flauta*, cómo surge su idea de la «forma» al comenzar a pintar una de esas series de cuadros. Le dice: «Entonces comienzo a ver, a recoger, a discriminar. De pronto sobresalen ciertas notas [...] hay puntos que destacan sobre otros, se dife-

rencian de los demás, se van disociando del medio y cesando entre sí, en su intento de constituirse en una forma» (158). Ahora comparemos este pasaje y la siguiente cita textual de Max Beckmann, citada a su vez por el propio Pitol en *El arte de la fuga* veintidós años más tarde: «Sólo puedo decir que en el arte todo es un asunto de discriminación, dirección y sensibilidad [...] Del trabajo debe emanar la verdad» (124). E inmediatamente continúa Pitol por su propia cuenta: «...al igual que Beckmann estoy convencido de que lo vivido tiene que someterse a un proceso discriminatorio. La selección de materiales tiene que coincidir con la aparición de una forma. A partir de ese momento será la forma quien decida el destino de la obra» (125).

El paralelismo no deja de ser sorprendente, apabullante, pues nos indica la importancia que la obra del pintor expresionista tuvo en la gestación y desarrollo del arte novelístico de Sergio Pitol desde su primera novela, es decir, su clara noción de la discriminación de materiales como preámbulo para la consecución de una forma. Ya desde muy joven, en 1956, antes de marchar a Europa, la idea germinal, fruto de la contemplación de las series y trípticos de Max Beckmann en Nueva York, queda más o menos arraigada para surgir –reelaborada con su descubrimiento de Bajtin y Rabelais a fines de los sesenta– cuando escriba su primera novela, la cual, no debemos pasar desapercibido, trata justamente sobre los mismos problemas que atañen a la producción de arte (cine, novela), pero, sobre todo, a las artes plásticas y la pintura expresionista, lo que evidentemente (y visto desde la perspectiva de este ensayo), no podía ser casualidad ni tampoco mera coincidencia. Max Beckmann y el expresionismo alemán lo rondaban ya desde muy joven.

Bibliografía

Sergio Pitol, *El tañido de una flauta*. México: Lecturas Mexicanas, Segunda Serie, 1987.

– *El arte de la fuga*. México: Ediciones Era, 1997.

Tomás Regalado, «Carnaval de ensoñaciones: Sergio Pitol y la escritura de lo grotesco», en *Revuelta. Revista Latinoanmericabna de ensamiento*, n. 5, 2006.

Jorge Volpi, *Mentiras contagiosas*. Madrid: Páginas de espuma, 2008.

Neruda después de Neruda

Juan-Manuel García Ramos

NERUDA FUE UN POETA VIVO DESDE EL COMIENZO HASTA EL FINAL DE SUS DÍAS, POR ELLO JUAN-MANUEL GARCÍA RAMOS INCIDE EN LA OBRA ÚLTIMA DEL GRAN POETA CHILENO DESTACANDO SU MODERNIDAD Y VIGENCIA.

«En arte toda ruptura es transmutación»
Octavio Paz, *Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo.*

Neruda hizo el camino más intenso a lo largo de los errores y los aciertos éticos y estéticos del siglo XX. El Neruda tópico de su obra mayor nos legó un Neruda algo insólito en sus siete libros de poemas aparecidos tras su muerte. ¿En qué sentido fue esto así? A esa pregunta intentaremos responder después de contrastar algunas lecturas ajenas de esa obra nerudiana póstuma y desde nuestro propio acercamiento a tales páginas.

En su particular balance de la contribución de Pablo Neruda a las letras del continente común, el novelista y ensayista mexicano Carlos Fuentes ha llegado a afirmar que sin el autor de *Residencia en la tierra* no habría poesía moderna en Hispanoamérica.

Y algo más: Fuentes ha reconocido que las novelas de su generación de los años sesenta del siglo XX se escribieron todas bajo el signo de Neruda, porque el autor de *Canto General* les enseñó a sus coetáneos a prestarles voz literaria a los silencios de la historia. «Neruda nos dijo a todos: si no salvamos nuestro pasado y lo hacemos vivir en el presente, no tendremos futuro alguno»[1].

[1] Fuentes, Carlos, «Tres encuentros con el Rey Midas», *El País*, Madrid, 11 de julio de 2004, p. 6. Reescribir la historia fue una tarea de los novelistas y los poetas hispanoamericanos a partir del siglo XIX. La historia hasta ese momen-

En parecidos términos se había expresado años antes uno de los más sagaces conocedores de la obra de Neruda, Enrico Mario Santí, catedrático de Estudios Hispánicos en la Universidad de Kentucky y autor de *Pablo Neruda: The poetics of Prophecy* (Ithaca, Cornell University Press, 1982), en el prólogo que redacta para la edición de las *Obras completas* de Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores: «De pocos escritores se puede decir que la historia de la literatura no sería la misma sin su obra. Tal es el caso de Pablo Neruda... Descontando conocidas excepciones, la obra de Neruda mantiene una alta calidad lírica que ha influido en no pocos poetas en el mundo, y hasta en la manera en que se percibe la figura del poeta y la función de la poesía en nuestra actualidad»[2].

En realidad, los poetas hispanoamericanos de la última parte del siglo XX que quisieron ser originales no tuvieron más remedio que escribir en contra de Neruda, como les pasó a los novelistas con García Márquez. Tal era la poderosa influencia que tanto Neruda como García Márquez ejercieron sobre las generaciones posteriores.

Hace unos años, con motivo de la clausura de un curso sobre el centenario del nacimiento de Pablo Neruda, celebrado en la sede de la Universidad Internacional Menéndez y Pelayo, tuve la responsabilidad de releer toda la obra de nuestro poeta y de enjuiciar su larga trayectoria en la literatura del continente americano de habla española. La enormidad de la producción de Pablo Neruda y la desigualdad de una gran parte de ella me impidió

---

to fue sentida como una falsificación continuada que tenía que ser contradicha y rehecha desde la creación literaria. De esto ha hablado con mucha propiedad José Miguel Oviedo. Cfr.: Oviedo, José Miguel, «García Márquez en el laberinto de la soledad», en *Quinientos años de soledad. Actas del Congreso Gabriel García Márquez*, edición de Túa Blesa, Universidad de Zaragoza, *Tropelías*, 1997, p. 73: «En América Latina, la Historia ha sido, desde los cronistas coloniales, una preocupación mayor de su literatura. [...] en este continente, la Historia no estaba escrita o, si lo estaba, era frecuentemente una falsificación. [...] Así surgió esa considerable tradición latinoamericana que aproxima la creación al periodismo, al magisterio, a la profecía o a la prédica política, que ha fascinado a grandes prosistas y poetas (desde Sarmiento a Neruda)...».

[2] Santí, Enrico Mario, «Prólogo» a Neruda, Pablo, *Obras completas I*, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1999, p. 81.

detenerme con la calma deseada en sus «libros póstumos» para averiguar en esas páginas cuál había sido el camino escogido por el poeta en sus últimas tentativas creadoras.

Por el mismo Enrico Mario Santí, hemos sabido que Octavio Paz admiró siempre al Neruda poético y disintió del Neruda político, pero Paz también censuró al poeta chileno por su desmesura y su ausencia de autocrítica a la hora de publicar parte de su obra[3].

¿Están los siete poemarios póstumos de Neruda lastrados por esos defectos?

Los enjuiciamientos críticos operados sobre los siete libros poéticos que Neruda entregó a la Editorial Losada para su publicación con motivo del setenta cumpleaños del Premio Nobel chileno, que tendría que haberse celebrado el 12 de julio de 1974, nos dan pistas diferentes sobre el Neruda que ya cerraba su producción sin remedio. La muerte le había concedido sus definitivos plazos.

El profesor argentino Jaime Alazraki, hoy en el claustro de la Harvard University, en un «Simposio Pablo Neruda» celebrado en la Universidad de Carolina del Sur, Columbia, S.C., entre los días 21 y 23 de noviembre de 1974, se atrevió a presentar con cierta premiosidad un estudio sobre esos siete libros póstumos antes aludidos con un título muy atractivo: «Para una poética de la poesía póstuma de Pablo Neruda». Aunque Alazraki habla de ocho libros póstumos al caer en el mismo error de otros nerudianos que no advirtieron que *La rosa separada* había sido ya publicado en Francia por la parisina Éditions du Dragon en 1972[4].

Salvando ese desliz, en el citado estudio de Alazraki se concluye que el tono épico de *Canto general* y el didactismo lírico de las

---

[3] Casasús, Mario, «Entrevista a Enrico Mario Santí», edición digital de *Clarín*, Santiago de Chile, 16 de abril de 2008.

[4] Al margen de *La rosa separada*, Neruda dejó una ordenación de los otros siete libros recogida en la contracubierta de uno de ellos publicado por primera vez por Losada en 1973: *Jardín de invierno, 2000, El corazón amarillo, Libro de las preguntas, Elegía, El mar y las campanas* y *Defectos escogidos*. En la edición de las *Obras completa* preparada por Hernán Loyola para Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, v. III, esa ordenación se altera y queda así: *2000, Elegía, El corazón amarillo, Jardín de invierno, Libro de las preguntas, Defectos escogidos* y *El mar y las campanas*. Todos fueron escritos entre 1971 y 1973.

odas elementales «ceden a una intimidad reflexiva que se resuelve en interrogantes, en símbolos, parábolas, adivinanzas, apólogos o crípticos silencios que el poeta intenta descifrar»[5].

La poesía póstuma de Neruda, según Alazraki, estaría impregnada de los conceptos de soledad, profundidad, oscuridad y silencio, signos todos ellos de una intimidad buscada y encontrada en la última etapa de su vida.

Alazraki detecta la soledad del poeta en composiciones de *Jardín de invierno* y de *El mar y las campanas*. De este último libro cita el poema «[Perdón si por mis ojos no llegó][6]»:

Perdón si por mis ojos no llegó
más claridad que la espuma marina,
perdón porque mi espacio
se extiende sin amparo
y no termina:
....
Perdón por esta sucesión del agua,
de la roca, la espuma, el desvarío
de la marea: así es mi soledad:
bruscos saltos de sal contra los muros
de mi secreto ser.........................

La profundidad y la oscuridad de esta poesía póstuma de Neruda, la identifica Alazraki con la «cualidad críptica que transforma minuciosas descripciones y largas historias en condensadas miniaturas y en imágenes esenciadas»[7], una cualidad críptica que estaría emparentada con las religiones místicas de todos los tiempos y, particularmente, con los textos del Vedanta y las religiones del Este, con la búsqueda de un principio cósmico que todo lo rige.

---

[5] Alazraki, Jaime, «Para una poética de la poesía póstuma de Pablo Neruda», en Isaac Jack Lévy-Juan Loveluck, editores, *Simposio Pablo Neruda. Actas*, University of South Carolina, 1975, p. 44.

[6] Los corchetes nos indican que el título del poema fue decidido por Matilde Urrutia y no por el autor. Matilde Urrutia suplió los títulos ausentes con los primeros versos de los poemas.

[7] Alazraki, op. cit., p. 59.

El cuarto motivo de esta poesía postrera, el silencio, es quizá el más radical de los presupuestos del último Neruda. El que desmiente con mayor contundencia a todo el Neruda anterior, al gran apalabrador del mundo, al que fue capaz de abrazar con su verbo todos los estados del alma, todos los estados del tiempo y del espacio. El Neruda que nos recuerda al Victor Hugo de *La leyenda de los siglos*, al Walt Whitman de *Hojas de hierba* o al Maiakovski del amanecer ruso, no al del anochecer siniestro.

Para Alazraki, esta reclusión en el silencio está recogida como en ninguna otra parte de la obra de Neruda en lo que el mismo Alazraki considera una suerte de manifiesto de la suspensión de la palabra, el poema «Una estatua en el silencio» del libro *El corazón amarillo*:

> Tanto pasa en el vocerío
> tantas campanas se escucharon
> cuando amaban o descubrían
> o cuando se condecoraban
> que desconfié de la algazara
> y me vine a vivir a pie
> a esta zona de silencio
> ....

Una suerte de complicidad de Neruda con el Mallarmé que abdica de la palabra de la comunicación e impone la palabra de la refundación. Como sabemos, el silencio es uno de los conceptos más frecuentes del pensamiento del poeta francés: el poema ideal sería el «poema callado, en blanco».

También la obra del Neruda último se convierte en un callejón sin salida. El lenguaje y la inteligencia humana se tornan incapaces de penetrar en la experiencia de lo sublime. Todo desemboca en la oscuridad buscada, desde Diderot, Novalis, Baudelaire, Rimbaud y Mallarmé: la tradición poética que ahora abraza Pablo Neruda en la última estación de su itinerario poético, pero desde una particular conjugación de todas aquellas radicalidades a la que nos referiremos más adelante.

En estas coordenadas sitúa Alazraki la poesía póstuma del poeta chileno. Es de destacar la ausencia de la poesía amorosa en

este último trayecto de la obra nerudiana, una ausencia que también registra el profesor Joaquín Marco a la hora de analizar ese tramo de la producción de Neruda en el prólogo al tercer volumen de las *Obras completas* de Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores.

Pero más allá de esa huida del poeta apasionado, del poeta del deseo, que emprende Neruda en sus años de senectud, para la que algunos tienen razones algo imprecisas, pero de las que hemos de hablar a la fuerza más adelante, Joaquín Marco considera con carácter general que Neruda, en los libros póstumos, retorna a un «irracionalismo próximo al surrealismo», algo que no compartimos. En realidad, tal y como ha analizado Luis Sáinz de Medrano, Neruda desmintió siempre cualquier militancia surrealista y no dejó de manifestarlo muy a las claras: «Ese movimiento ha sido tan manipulado, llevado, traído y gauguinizado que cualquier persona honrada siente vergüenza de la compañía de esos espectros de la anteguerra»[8].

Sí estaríamos de acuerdo con Marco en los vahos metafísicos y panteístas que desprenden todos esos libros que van desde *Jardín de invierno* hasta *Defectos escogidos*, por seguir el orden de publicación que Neruda eligió en vida. Pero nada hay en ellos del surrealismo bretoniano, y sí pudiera encontrarse en esas páginas mucho del descreimiento verbal continuador de Mallarmé, como ya dijimos más arriba.

Un predominio del escepticismo expresivo por encima de una fe tardía en la imaginación y sus pirotecnias. Incluso su libro más cercano al surrealismo, *Libro de las preguntas*, se esfuerza por respetar la legislación del intelecto humano y su capacidad para ridiculizarse a sí mismo.

En cualquiera de los casos, Joaquín Marco nos describe con claridad escolar las pautas por las que discurren los sucesivos

---

[8] Cfr.: Sáinz de Medrano, Luis, «Neruda y sus relaciones con la vanguardia y la posvanguardia española e hispanoamericana», en *Pablo Neruda. Cinco ensayos*, Roma, Bulzoni, 1996, p. 119. También en *Confieso que he vivido*, al referirse a la muerte de su camarada, el poeta Paul Éluard, afirma que «no se perdió en el irracionalismo surrealista porque no fue un imitador, sino un creador, y como tal descargó sobre el cadáver del surrealismo disparos de claridad e inteligencia». Cfr.: *Confieso que he vivido*, Barcelona, Seix Barral, 1974, p. 315.

libros de Neruda, desde los melancólicos versos de *Jardín de invierno*, escritos en el retiro normando de La Manquel, hasta el milenarismo del poemario *2000*, el irracionalismo de *El corazón amarillo*, el divertimento del *Libro de las preguntas*, la nostalgia y el vacío de *Elegía*, el descreimiento de *Defectos escogidos* y el tono de despedida que irradia *El mar y las campanas*.

Detalles algo más comprometidos sobre esos libros, nos suministra Hernán Loyola, el responsable de las *Obras completas* a las que nos venimos refiriendo. Y nos los suministra en sus Notas al tercer volumen, donde se recoge toda esa producción póstuma.

Para Loyola, *2000* «prolonga y radicaliza la crítica de *Fin de mundo* [1969] a la modernidad por incapaz de realizar la utopía»; en *Elegía* se canta la muerte de viejos amigos moscovitas pensando en la propia muerte, en un juego calculado entre lo *público-colectivo* y lo *personal-privado*; en *El corazón amarillo* se proyecta una reconciliación con Matilde en el último destino francés, una reconciliación de la que luego hablaremos; *Jardín de invierno* es un libro, según Loyola, «crepuscular y melancólico», escrito entre los paisajes franceses y los de Isla Negra, el destino deseado y asumido; *Libro de las preguntas* continúa una fórmula ya ensayada por Neruda en *Estravagario*, el título que nos anunció, en su momento, el nuevo Neruda humorístico e irónico, lejano del doctrinario y dogmático; *Defectos escogidos* continúa la estela del descreimiento iniciada en *Jardín de invierno* y presente también en *El mar y las campanas*, tan cercano, por otra parte a *El corazón amarillo* en lo que atañe a su última relación, con Matilde Urrutia.

Enjuiciamientos críticos ajenos aparte, para nosotros la poesía póstuma de Pablo Neruda es un esfuerzo mantenido por poner en entredicho cualquier tipo de absoluto. No tiene razón Guillermo Sucre cuando sostiene, en el poco espacio dedicado a nuestro poeta en su excelente libro *La máscara, la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana*, que Neruda, incluso en sus últimos libros, se impuso la «invención de un yo que siempre busca exaltarse a sí mismo»[9].

---

[9] Sucre, Guillermo, *La máscara, la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985, 2ª ed., p. 338.

Nada más lejos de la realidad de los siete libros que Neruda eligió para conmemorar un aniversario que no existió.

Sus convicciones ideológicas, sus convicciones estéticas –llega a autocalificarse de «ex vanguardero ya pasado de moda» en su poema «Los otros hombres» del libro *2000*–, ¿sus convicciones morales? –tendremos que analizar sin remedio su aventura con la sobrina de Matilde Urrutia, Alicia Urrutia Acuña y lo que este incidente significó para el amante sincero cogido *in fraganti*[10]–, sus convicciones amorosas, se habían venido abajo poco a poco. También su concepción de la historia como antídoto contra el tiempo y su paso disolvente: una historia que se desea utopía.

Nada de exaltación a sí mismo: juicio muy severo sobre todo su itinerario personal, público y privado. De eso hablan sus últimos libros.

Salvando todas las distancias con el género clásico, *La espada encendida* (1970) es la última gran «epopeya» de Pablo Neruda, la que adelanta además el estado de ánimo de toda su poesía póstuma en su versión más optimista: la de la muerte y la resurrección de un nuevo Hombre y una nueva Mujer tras el cataclismo que acaba con la Naturaleza y el viejo conocimiento humano. Un nuevo Hombre y una nueva Mujer tras los que se esconden el mismo Neruda (Rhodo, en la narración poética) y su amor furtivo de entonces (Rosía), es decir, Alicia Urrutia Acuña, la sobrina de la gran musa Matilde Urrutia[11].

---

[10] Cfr.: el prólogo de Hernán Loyola al volumen V de las *Obras completas* citadas, 2002, pp. 19-21, donde se da cuenta de este asunto con suficientes pormenores y valoraciones, y las noticias aparecidas el seis de julio de este 2008 en el periódico *El Mercurio*, de Santiago de Chile, en torno a la existencia de un manuscrito de Pablo Neruda, titulado *Álbum de Isla Negra*, dedicado a su amor clandestino, Alicia Urrutia Acuña, que habría sido adquirido por el coleccionista chileno Nurieldín Hermosilla, y que aumentaría considerablemente la trascendencia que esa relación entre el viejo poeta y la joven sobrina habría tenido en la vida de ambos, pero sobre todo en los últimos años de vida de Neruda.

[11] Como nos indica el mismo Hernán Loyola en el volumen III de las *Obras completas* de Neruda ya citadas, fue el mismo Neruda el que le confesó a su gran amigo y biógrafo, Volodia Teitelboim, la conexión de *La espada encendida* con su postrera aventura amorosa. Cfr.: Teitelboim, Volodia, *Neruda*, edición actualizada, Santiago, Sudamericana [de Chile], 1996, pp. 449-453.

La espada encendida es el relato lírico de una formidable decepción sólo redimida por la fuerza atávica del amor que reconfigura de nuevo el mundo, el principio coherente de cualquier humanidad sobre la Tierra.

Entre el Dante del *Infierno*, el Marcel Schwob del cuento «El incendio terrestre» –traducido por Neruda en su momento– y el Cormac McCarthy de *La carretera*, la desolación del fragmento de planeta que habita Rhodo en el extremo sur chileno sólo se puede superar con esa nueva arca de Noé con la que se adentran en el océano el mismo Rhodo y su amada Rosía, acompañados de todas las criaturas de la zoología conocida.

El mar es el destino que los transformará en dioses del recomienzo. El recomienzo es posible.

Por eso dijimos que *La espada encendida* nos adelanta, en su versión menos catastrofista, lo que serán los siete poemarios postreros de Neruda.

En *La espada encendida* aún hay aliento épico. En la poesía póstuma esa fuerza se ha desvanecido.

Hasta en lo referente al énfasis amoroso, una de las constantes de toda la lírica nerudiana[12], los poemas dedicados a Matilde en los libros publicados después de la muerte de nuestro poeta, son de reconciliación con una pasión ya fatigada. Se alaba la convivencia; el erotismo ha desaparecido.

En los últimos versos de su poema «Celebración», del libro *2000*, Neruda empieza su balance de lo que quiso y no pudo ser, y lo empieza con un claro guiño al César Vallejo que anheló en su última etapa la abolición del tiempo, del dolor y de la muerte, y de la misma historia:

Hoy es también mañana, y yo me fui
con algún año frío que se fue,
se fue conmigo y me llevó aquel año.

De esto no cabe duda. Mi osamenta
consistió, a veces, en palabras duras

[12] «Los libros se escriben con besos», sigue reconociendo Neruda en uno de los poemas de *Jardín de invierno*, «La piel del abedul», donde quizá persista aún su pasión por la perdida Alicia.

como huesos al aire y a la lluvia,
y pude celebrar lo que sucede
dejando en vez de canto o testimonio
un porfiado esqueleto de palabras.

La renuncia a los afanes de totalización poética queda enunciada con claridad. La literatura no puede ir más allá de ese *porfiado esqueleto de palabras*. Su descreimiento y su desencanto del oficio poético persisten en *El libro de las preguntas*:

A quién le puedo preguntar
qué vine a hacer en este mundo?

Hay algo más tonto en la vida
que llamarse Pablo Neruda?

Y ante ese fracaso asumido, sólo queda una salida, como nos advierte en *Defectos escogidos*:

derribando palabras se llega al silencio:
a la tercera soledad, la escogida.

Una estética del silencio que se asume definitivamente en *El mar y las campanas*:

Quiero saber si usted viene conmigo
a no andar y no hablar, quiero
saber si al fin alcanzaremos
la incomunicación: por fin
ir con alguien a ver el aire puro,
la luz listada del mar de cada día
o un objeto terrestre
y no tener nada que intercambiar
por fin, no introducir mercaderías
como lo hacían los colonizadores
cambiando baratijas por silencio.
....

Antes se había llegado a la misma ridiculización del lenguaje, en su poema «[Pedro es el cuándo y el cómo]» del mismo libro:

Adónde vamos
con la mercadería
precautoria,
envolviéndonos en palabritas,
vistiéndonos con redes?

Silencio y soledad: esos son los compañeros del último Neruda. La literatura negada desde la misma literatura. El Neruda que creía en las potencialidades del lenguaje para desentrañar la contradictoria naturaleza humana, el Neruda *profético*[13] de la primera *Residencia*, el gran descifrador de los arcanos hombre-mundo, es ahora un Neruda que desconfía de aquellas potencialidades expresivas y se esfuerza en confesarlo, aunque continúa con su vieja ambición enunciadora.

En cuanto al tiempo, los poemas de los libros póstumos de Neruda reconocen su derrota ante el avasallamiento cronológico. Ya la historia no es la cómplice capaz de reordenar el paso de los días, los meses y los años; de redimir a los hombres de su desventaja ante esa presencia que los envuelve y los disuelve. El Neruda de su segunda época, el Neruda de *Canto general*, el Neruda mítico y el Neruda histórico, deja paso al poeta que ya no lucha contra el discurrir temporal, sino que lo acata como «fuerza corruptora y destructiva». El tiempo es un río que arrebata a Neruda, como arrebató también al Borges del ensayo «Nueva refutación del tiempo», de *Nuevas inquisiciones*, o al César Vallejo de los *Poemas humanos* ya citado. Corremos siempre detrás de la utopía y la utopía nunca llega. El tiempo se encarga de desacreditarla. Así lo reconoce en «El tiempo que no se perdió», de *El corazón amarillo*:

Perder hasta perder la vida
es vivir la vida y la muerte

---

[13] Cfr.: Neruda, Pablo, *Residencia en la tierra*, edición de Hernán Loyola, Madrid, Cátedra, 1987, p. 358.

y no son cosas pasajeras
sino constantes evidentes
la continuidad del vacío,
el silencio en que cae todo
y por fin nosotros caemos.

O en «Todos saber», de *Jardín de invierno*:

O bien el menoscabo de la ciudad, del tiempo,
el frío corazón de los relojes
que latieron cortando mi medida,
algo pasó, no descifré,
no alcancé todos los significados:
………………………………..

El poeta acepta sin remedio que él es también una víctima más, una víctima inerme ante el paso de los días. Así lo expresa en uno de los poemas de *El mar y las campanas*:

…………………
el tiempo se acumula
y cada hora
se disuelve en el silencio,
se desmenuza y cae
al ácido de todos los vestigios,
al agua negra
de la noche inversa.

CODA

Neruda abrió y cerró las expectativas vanguardistas en el siglo XX. El escepticismo del último Neruda es el escepticismo de las vanguardias en general cuando se miran a sí mismas con sinceridad.

Aunque por mucho que insistan los mallarmeanos, el lenguaje es un instrumento a disposición del hombre para convencerlo hasta el final de su genética relatividad. Y lo sigue siendo a pesar de todos los desmentidos puestos en circulación por algunos inge-

nieros de la modernidad que alcanzaron los techos de la incompetencia comunicativa. La *incomunicación* como objetivo. Nos referimos al mismo Mallarmé en el orden poético, a Joyce en el orden narrativo, que no hacían sino seguir a aquel Baudelaire que llegó a reclamar hasta «la gloria de no ser comprendido». La *reductio ad absurdum* de todo lenguaje en la que muchos siguen empeñados.

Desde su poemario *2000* hasta *El mar y las campanas*, Neruda no hizo sino ensayar y comprobar esa imposibilidad del absoluto. Él, como nadie, había estado a punto de alcanzar la plenitud de la expresión. Él, como nadie, descubrió al final el imposible, pero lo descubrió con la palabra en la mano y con todas sus derrotas a cuestas –incluyendo con cierta prioridad su último amor furtivo y su engañosa enfermedad–, poniendo en práctica una vez más aquellos versos de Eugenio Montale: «Eso es sólo lo que hoy podemos decirte, / lo que *no* somos...».

Neruda, como todos los escritores, vivió y se vio vivir en el espejo de la escritura y a ella se entregó hasta su aliento final, incluso cuando ya no creía en ella.

A la hora de hablar del origen, del desarrollo y de las transformaciones de la vanguardia hispanoamericana, no puede omitirse el nombre de Pablo Neruda, aunque tantas cosas se hayan dicho y escrito sobre él y su obra, desde que fue un posmoderno adelantado[14] hasta acusarlo de haber llevado a cabo una autocrítica tardía y cínica[15].

Para nosotros, Neruda comenzó a escribir poesía a partir del posmodernismo (la intransitividad de la palabra creadora) y terminó sus días en la posmodernidad (la transitividad de la palabra que plantea un fin más allá de sí misma, que llega a juzgarse a sí misma), usando estos conceptos desde la terminología literaria y cultural del siglo XX.

Y remarcamos lo de terminología literaria y cultural, pues posmodernismo y posmodernidad pertenecen a dos esferas diferentes de la creación pura y de la actividad intelectual en general.

---

[14] Loyola, Hernán, «Neruda moderno / Neruda posmoderno», *América sin nombre*, Universidad de Alicante, nº 1, diciembre de 1999, pp. 21-32.
[15] Sucre, Guillermo, op. cit., p. 337.

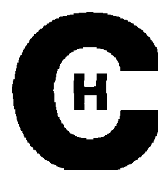
En poesía, en literatura en general, la posmodernidad no es una negación de las indagaciones vanguardistas, sí es su relativización, la puesta en cuestión de la solemnidad –casi teológica y con sus liturgias y sacristanes correspondientes– de sus conquistas y de sus tics excluyentes.

Ahora no es que valga todo, lo que sobra es la tiranía de lo que debe ser y de lo que no debe ser en la práctica lírica, en la práctica literaria.

Y en ese sentido exige hoy ser abordado y enjuiciado Neruda, labor que excede en mucho la lectura crítica que nosotros hemos hecho hasta aquí.

En cualquiera de los casos, hay que leer la poesía póstuma de Neruda para saber por dónde se encaminará la literatura posterior a ella. Carlos Fuentes y Enrico Mario Santí estarían muy de acuerdo en este punto: Neruda estuvo en la retaguardia de la vanguardia hispanoamericana, como también se supo situar en la transvanguardia de la vanguardia.

A nuestro entender, Neruda representa el origen, el desarrollo y las transformaciones de la vanguardia hispanoamericana como ningún otro autor del siglo XX –donde lo sitúa con ventaja un estudioso de las literaturas del mundo como George Steiner– y se ha convertido, por propios e impropios méritos y sin ninguna duda, en una suerte de paradigma del lema que nos ha convocado



Entrevista



Piedad Bonnett: «No hay nadie más narcisista que un poeta»

Ana Solanes

LA POETA COLOMBIANA PIEDAD BONNETT, AUTORA DE UNA AMPLIA OBRA, ACABA DE PUBLICAR EN LA EDITORIAL VISOR *LAS HERENCIAS*. EN ESTE DIÁLOGO CON ANA SOLANES REPASA SUS IDEAS LITERARIAS Y VITALES.

En *Las Herencias*, su nuevo libro de poemas, Pilar Bonnett asegura haber entrado en una etapa de verdadera madurez, de despedida real de la juventud. Su aspecto y su pasión al hablar dicen lo contrario, pero no sus poemas, pues en ellos ha hecho un esfuerzo de concisión y de sequedad totalmente nuevo en la poesía de esta escritora colombiana que busca siempre nuevos caminos en su obra, y que persigue todo lo que suene a reto.

Y de reto en reto ha ido construyendo una de las trayectorias literarias más sólidas de su país. Bonnett, que empezó escribiendo poesía desde una adolescencia difícil, tardó mucho en publicar y muy poco en ganarse un nombre en el panorama poético de su país. Autora de otros seis libros de poemas: *De círculo y ceniza* (1989), *Nadie en casa* (1994), *El hilo de los días* (1994), *Ese animal triste* (1998), *Todos los amantes son guerreros* (1998) y *Tretas del débil* (2004), cuando ya contaba con una sólida carrera como poeta se decidió a sacar del cajón una novela –*Después de todo* (2001)– que había empezado hacía más de veinte años. Venció miedos y prejuicios, volvió a tener éxito, y escribió otras dos: *Para otros es el cielo* (2004) y *Siempre fue invierno* (2007).

Todo ello sin abandonar nunca la poesía, ni sus clases en la Universidad, ni la dramaturgia, ni las traducciones, ni los talleres todo ello sin vencer una «vocación de quietud» que, de momento, en ella, no es más que el título de una de las partes de su libro y un confesado anhelo secreto que no consigue cumplir. Nos encontramos con ella en Madrid, donde ha venido a participar en el festival VivaAmérica, a presentar su libro y prestarse a una cálida charla con *Cuadernos Hispanoamericanos.*

– *Su nuevo libro de poemas,* Las Herencias, *parece marcar una diferencia con toda su poesía anterior, con poemas más secos, más directos. ¿De dónde nace? y ¿en qué punto de su trayectoria poética se sitúa?*

– Fue un libro que se fue dando y solamente ahora hago balance de él, porque últimamente ando totalmente imbuida en el mundo de la novela que estoy escribiendo, aunque siempre tuve muy claro lo que quería contar y sus tres partes. Es mi séptimo libro de poemas y sí, lo encuentro totalmente diferente. Y eso es también lo que me propuse cuando empecé a escribir estos poemas, quería un tono ligeramente distinto, buscaba mucha transparencia, una voz muy directa en el verso. Digamos que he abandonado un poco la imagen, la cultura de la frase y me he concentrado en una poesía que sea como trasfondo del poema. Y creo que todo eso obedece a que siento que he entrado en una etapa ya de una verdadera madurez, una segunda madurez. Siento que esa conciencia del tiempo que siempre he tenido, porque no hay poeta que no la tenga, empieza a ser ligeramente nostálgica, como una despedida de la juventud y me obliga a hablar de esta manera. Pero luego también ocurre que me ha influido el haber leído mucho a ciertos poetas que han inclinado la balanza hacia ese tipo de lenguaje, por ejemplo a Wislawa Szymborska, o Philip Larkin al que amo y releo mucho, y los dos me ayudaron a construir esta poesía entre seca y amarga.

– *¿Y ha ido descubriendo a esta nueva Piedad Bonnett a medida que escribía o era una voz que había decidido previamente la que creaba los poemas?*

«Me ha influido el haber leído a Wislawa Szymborska y Philip Larkin, al que amo y releo mucho»

– No es una poética a priori como me ha ocurrido en otros libros. Tengo mucha conciencia de los cambios poéticos de un libro a otro. Por ejemplo, mi primer libro, *De círculo y ceniza*, es un libro romántico y muy espontáneo, porque entonces no era una gran lectora de poesía y escribía un poco de forma adolescente a instancias de las emociones, y hoy día creo que es un libro que tiene precisamente esa virtud, la de la inconsciencia. Ya desde el segundo libro, *Nadie en casa*, me propuse trabajar el lado de lo cotidiano pero con un ligero sentido del humor y en el tercer libro, *El hilo de los días*, con el que gané el Premio Nacional, yo tenía el deseo de hacer un verso muy transparente también pero lírico. Y cuando fui a escribir mi cuarto libro, que es un libro sobre el cuerpo, ya no pude usar esa transparencia del anterior, porque para aludir al cuerpo eso no me servía, tenía que crear un aparato más artificioso, entonces escribí un libro más decididamente metafórico. Luego escribí un libro de poemas de amor tardío donde lo que hice fue buscar el verso largo, jugar con la cadencia de las palabras. De manera que en cada libro, hasta ahora, hice las elecciones a priori y notaba ya en el libro anterior que había una voz que quería salir con esta sequedad. Y decidí darle salida en este nuevo libro a pesar de que este tipo de lenguaje tiene un riesgo, que es el de la pobreza, que puede ser una virtud o un defecto, pero que es la renuncia a un montón de posibilidades de la palabra de adornarse y que no tiene nada que ver con lo prosaico, porque yo detesto lo prosaico en la poesía. A veces me indigna y muy pocas veces funciona.

– *Ha buscado siempre fórmulas para huir de un exceso de sentimentalismo y lo cierto es que su poesía está impregnada de sentimiento y de emoción, pero en su justa medida ¿El poeta debe estar alerta siempre de ese peligro?*

– Siempre hay que estar eludiendo el sentimentalismo, porque ése es el gran tabú del poeta, junto con la grandilocuencia o el lugar común. Hay un gran maestro mío, mi gran amigo José Watanabe que murió el año pasado, y a quien le dedico un poema, y que también me dio lecciones de no retórica.

«Siempre hay que estar eludiendo el sentimentalismo, porque es el gran tabú del poeta, junto con la grandilocuencia»

– *El humor también puede ser una forma de conjurarlo.*

– En todos mis libros hay algo de ironía, aunque tengo mucho más sentido del humor en la vida cotidiana que en la literatura. En mis novelas casi no hay humor, en cambio en la poesía siempre acaba por salir.

– *«Vocación de quietud» se llama una de las parte del libro. No parece ser la suya pues ha hecho y ha escrito muchas cosas a lo largo de su vida ¿es quizá un anhelo secreto?*

– Es un anhelo de verdad. Hace poco me senté con Soledad Puértolas y terminamos hablando de lo fatigante que nos resulta viajar, de que lo único que queremos es estar en casa y que siempre decimos «no, ya no voy a viajar más» y la vida vuelve y nos mete de nuevo en este viaje continuo. Y este libro está muy marcado por ese deseo de detenerse, de una temporalidad vivida de una manera distinta. Entonces sí es cierto, tengo una verdadera vocación de quietud imposible de ejercer. Es la trampa que la contemporaneidad le pone al poeta.

– *En esa sección hay poema titulado «Nostalgia de lo imposible» en el que habla de los libros no leídos, las calles que jamás transitó. Otro lo titula «Contabilidad» y habla de los debes y los haberes de la vida... Vivir es elegir y, por tanto, descartar. ¿Le duelen las renuncias?*

– Yo soy una persona muy osada. Mi osadía tiene el mismo tamaño de mi cobardía. Yo fui criada en el miedo, lo digo en un poema que escribí dedicado a mi padre, que era, y es, un hombre muy temeroso. Crecí con una idea aprensiva en la niñez y tuve una adolescencia llena de miedos y tuve que aprender que el miedo lo uso para abrir caminos. Así que soy una persona que se arriesga a un montón de cosas. En general soy muy valiente en mi vida cotidiana, al menos en las grandes decisiones y en ese sentido nunca he renunciado a lo que he querido sino que he luchado por ello. Creo que no hay nadie que no tenga la conciencia de que dejó de hacer cosas que podía haber hecho. He entrado ahora en

---

«En todos mis libros hay algo de ironía, pero tengo más sentido del humor en la vida cotidiana que en la literatura»

una época de balances, que es lo que te trae la madurez. Y lo que me parece interesante es el conflicto que se sigue planteado en todos los seres humanos en cualquier momento de la vida, por eso me gustan la Szymborska, que trata ese tema, y Borges, también en su jardín de senderos que se bifurcan. Todos los días la vida te está abriendo dos, tres, cuatro caminos entre los que tú vas escogiendo. Y esa línea se llama finalmente tu destino. Y vamos hacia los griegos, entre la libertad y el destino, o a Kundera que dice esa cosa tan bonita al comienzo de *La insoportable levedad del ser*: «tu vida siempre está escrita en borrador y nunca te dan la oportunidad de pasarla a en limpio». Por eso la gente sueña con la reencarnación, porque la tristeza de los seres humanos es que la experiencia no nos sirve casi para nada: cuando vamos a reescribir lo que escribimos mal ya ha pasado el tiempo y las circunstancias son distintas. Pero como yo he sido valiente, no me he arrepentido de las cosas que perdí, porque las luché. Por eso incluí en el libro ese poema llamado «El sabor de la derrota», que se abre con una frase tan bonita de Gustavo Cobo que dice: «sabemos que la derrota es superior estéticamente a la victoria»:

– *El poema «Bodas de plata», en el que alguien escapa de puntillas de los sueños de una pareja ya mayor, denota una forma algo triste –quizá realista– de ver el amor en la edad madura. Ya en otros poemas ha abordado el tema de la rutina que desgasta ¿Cree que, con el tiempo, el deseo separa más que unir a las parejas?*

– Soy especialmente susceptible a ese tema. Yo llevo treinta y siete años casada, desde que era prácticamente una niña. Una de mis grandes elecciones es haber permanecido ahí, con las consiguientes renuncias y dificultades, porque un matrimonio tan largo, y cualquier matrimonio en realidad, no es una cosa sencilla de transitar. Uno siempre se está preguntando por la naturaleza del matrimonio porque constituye un misterio siempre. Yo no lo considero como algo que se abandona a la rutina, sino como algo de enorme dificultad. Y por supuesto cualquier unión tan larga

---

«La tristeza de los seres humanos es que la experiencia no nos sirve casi para nada»

subsiste en buena parte a base de renuncias y la vida va teniendo diferentes etapas y manifestaciones hasta que llega un momento en el que el deseo puede estar abandonado en un matrimonio, por supuesto nunca totalmente porque si no sería un desastre, y claro que el deseo de otros existe, si no, no estaríamos vivos, pero uno tiene que ver hasta dónde lo lleva, y cómo se mueve en ese juego de posibilidades que existe en el que siempre hay que estar vivo y eligiendo. Y en ese poema en concreto yo me refiero a la fantasía como una salida en tono triste, no a la fantasía productiva, sino que habla de la cobardía. Es una ironía sobre el matrimonio de aquellos que se instalan en él por pereza y negligencia y sólo escapan en los sueños a unas fantasías estériles. El matrimonio es un tema también esencial en mis novelas y me sigue perturbando mucho.

– *Hay otro poema de este libro en el que habla de «la tristeza de mi cuerpo». El tema del cuerpo es una constante de su poesía en general, y en este libro en particular lo son el tema del yo en el tiempo, y del paso de este tiempo ¿cómo lo afronta?*

– Es muy gracioso porque la mayoría de las mujeres cuando trabajan el cuerpo en la poesía lo hacen de una manera erotizada y a mí nunca me ha interesado mucho eso. Primero porque necesita unas resoluciones estéticas muy sofisticadas para conseguir la belleza del poema. A mí me interesa más el cuerpo como objeto del tiempo y como objeto que se desgasta. De nuevo estoy hablando del deseo ¿quién no se plantea, después de los cincuenta años que vamos hacia un cuerpo que ya anuncia la desintegración? Y no ser objeto de deseo es sumamente doloroso y hay que asumirlo con valentía. Esa experiencia de estar junto a mujeres muy jóvenes y muy bellas y ver los ojos de los hombres que se posan en ellas y pasan por encima de ti como si no existieras: cómo no sentir eso como una experiencia dura, aunque no especialmente dramática porque creo además que uno puede seducir de muchas maneras. Pero evidentemente te lo están recordando. En estos días estuve aquí en España en un lugar muy particular

---

«A mí me interesa el cuerpo como objeto del tiempo y como objeto que se desgasta»

donde había muchas mujeres viejas, solas, muy sofisticadas y elegantes, y también hombres rarísimos, y a todos ellos los unía el canto. Iban allí y cantaban, había una seducción por el canto pero todos ellos estaban muy solos. Y yo tomé fotos como una loca porque me impresionaba aquella cosa entre tierna y patética de aquellas mujeres tan viejas que se han arreglado durante mucho tiempo para ir allí y desplegar unas enormes sonrisas y que sin duda se iban a ir tristes porque de ahí no saldría nada perdurable, ni una posibilidad mínima de compañía. Y veía aquellos cuerpos deteriorados y pensaba en los versos de Darío «juventud, divino tesoro/te vas para no volver». Y yo también me voy despidiendo de la juventud.

– *Dibuja arquetipos, el poderoso, el envidioso ¿un poema puede ser el mejor retrato del alma humana?*

– Sí, pero es curioso que eso a mí me debe de venir de mi vocación narradora, porque yo no creo que el poema esté diseñado para caracterizar a nadie. Yo misma me extrañé cuando escribí esos poemas en esa dirección. El poeta obedece siempre a algo que se le impone. Hay algo que viene y se apodera de ti y si perdura en uno entonces tiene que salir de alguna forma. El narrador es siempre un observador y a veces lo que observa no tiene el alcance para convertirse en un personaje de novela y supongo que en mi caso acaba saliendo en los poemas. En el caso del poema dedicado a los poderosos, hago un retrato de ese tipo de personaje que me produce tanta repugnancia, ese tipo de persona que minimiza a cualquier ser de su entorno, un tipo de persona que me ha dado pie para la ironía y para la dureza. Y el envidioso nació de un personaje que conocemos varios allí en Colombia, una persona muy concreta y es un guiño que me permití y que le hago a mucha gente de mi gremio que sabe de quién estoy hablando.

– «Quiero nombrar aquel escalofrío», *escribe en el poema «Campo Minado», inspirado en la noticia de la muerte de una madre al pisar una mina cuando llevaba a su niño en brazos: «Entonces el poema,/ como una flor inútil que entre el estiércol crece,/ se quiebra, aver-*

«El poeta obedece siempre a algo que se le impone. Hay algo que viene y se apodera de ti y ha de salir de alguna forma»

gonzado». ¿De qué sirve la poesía ante el horror, ante el dolor? ¿Puede llegar a avergonzar un poema que nace de lo atroz?

– Puede servir de varias cosas, por eso escribí un poema que llamé precisamente «De los mil usos posibles del poema». La poesía siempre cumple una función esencial en el poeta, que es curativa, de transferencia. Estoy segura de que la poesía se origina en los seres humanos a los que no les basta vivir una poesía en silencio y necesitan expresarlo, y expresarlo no solamente como confesión a otro, sino transformarlo, transfigurarlo. Los poetas siempre empezamos escribiendo como adolescentes, me gusta por eso lo que dice Kundera sobre los poetas, que somos siempre infantiles; y Octavio Paz también dice que somos narcisistas e infantiles. No hay nadie más narcisista que un poeta y por eso la poesía es siempre un consuelo en la medida en que es objetivación, transfiguración de una experiencia última. Pero también es un arma de combate, aunque esto pueda sonar como algo anacrónico. A mí me interesan mucho las noticias del periódico, soy una lectora voraz, incluso he concebido un libro de poemas todo a partir de noticias del periódico, aunque aún no lo he hecho. Y me gustan esas noticias de la crónica roja porque siempre me hacen preguntarme por la naturaleza humana. Y además vivo en un país donde las noticias todos los días son verdaderamente aterradoras. Esta que me inspiró el poema era sobre una mujer embarazada, con su otro niño en brazos, que toma un camino más corto para llegar a la casa de su madre y le estalla una mina. Y está muriendo dos días porque no la encontraron, mientras su niño de un año estaba allí, vivo, a su lado, viendo durante dos días cómo agonizaba su mamá, que debía de estar sobre todo sufriendo por ese niño. ¿Qué puede sentir un escritor al leer eso? Pues ganas de transformarlo en algo que sea emblemático del dolor de un pueblo inocente, de un montón de gente que está muriendo todos los días así. Entonces me pongo a escribir el poema y en la mitad me da una vergüenza horrible el hecho de que yo me lucre de ese dolor tan atroz. Y como no quie-

---

«La poesía siempre cumple una función esencial en el poeta, que es curativa, de transferencia»

ro renunciar al poema, pido perdón dentro del poema. Porque los escritores somos como unos saqueadores del otro y deberíamos hasta cierto punto estar pidiendo siempre perdón.

– *Desde el dolor, personal en este caso, escribe también otro poema dedicado a su amigo poeta muerto, José Watanabe, en el que dice: «Pienso, para no avergonzarme/ de amasar ya un poema con esta harina triste». ¿Consigue exorcizar el dolor mediante el poema?*

– Yo me fui al Perú a hacer un viaje y allí estaba José Watanabe, que era mi gran amigo, aunque amigo en la lejanía. Nos cruzábamos a menudo e-mails en los que él era muy lacónico por esta vía, sólo cuando nos sentábamos teníamos largas conversaciones, pero eso pasaba de año en año. Así que él no me contó su enfermedad, porque le llega muy abruptamente y lo arrasa en dos meses. Me cuentan su muerte y a los dos meses yo tenía programado un viaje a Perú. Él nunca me pudo enviar el libro que me había prometido y resultó que yo estaba allí, en un pueblito, y de pronto lo veo en la vitrina y lo compro, y me siento. Y leo estos poemas sobrecogida, porque las cosas que decía ahí cobraban una significación diferente después de que él ya hubiera muerto. Eran palabras que cobran un relieve diferente al estar dichas por un ser humano que cuando las escribió no imaginaba que iba a morir tan pronto. Así que yo decido hacerle un poema y me sucede de nuevo que siento que me nutro de la muerte de mi amigo. El poeta, y el escritor en general, son desvergonzados, como vampiros que están chupando la sangre a los demás.

– *Decía que la realidad terrible que reflejan los periódicos de Colombia en ocasiones le sirve para crear poemas, sin embargo la mayor parte de las veces no es la actualidad lo que nutre su obra. ¿Experimenta también una sensación extraña en esas ocasiones, como de que todo colombiano tuviera la obligación de escribir sobre ese clima de violencia que existe allí?*

– La culpa se da a la inversa. En mis novelas, yo soy uno de los pocos escritores colombianos que trabajan dramas íntimos de la

---

«El poeta, y el escritor en general, son desvergonzados, como vampiros que están chupando la sangre a los demás»

conciencia, de la interioridad, y uno de los pocos también que se dedica a examinar las clases medias, altas, intelectuales que se mueven en la orilla del fracaso, el ámbito de la Universidad... son temas que me interesan mucho. Pero la mayoría de la gente está volcada sobre el sicariato, la mafia, etc. y yo a veces me planteo si peco por omisión, si no tendría que estar más comprometida con el escenario puramente político y social. De vez en cuanto me asalta esa inquietud, pero yo creo que uno tiene que ser fiel a su verdadero impulso. Jamás debe hacerse una reflexión moral y ceder a ella sin verdadera fuerza, sería como un fariseísmo. Pero a veces es simplemente porque no sé cómo resolver el problema desde el punto de vista poético, tiene que ser que te llegue y lo logres elaborar de una manera novedosa. De otra forma empiezas a repetirte y a decir tonterías sobre cosas que resultan mucho más estremecedoras en la realidad de lo que van a quedar en el poema y entonces no tiene sentido: el poema ha de revelar algo nuevo sobre esa realidad y esa iluminación viene de manera escasa.

– *«El hueso del amor» es otra de las partes del libro, compuesta de poemas mucho más breves, algunos casi como haikus ¿Le pedía en este libro el amor mucha más concisión?*

– Después de haber escrito un libro de poemas de amor que era en expansión, como una onda explosiva, éstos ya no son tanto poemas de amor, sino de nostalgia, y la nostalgia si la pones en ese lenguaje expansivo te sale cursi y grandilocuente. Así que ahí me exigí mucha austeridad, tratando de hacer una poesía que vaya al hueso, ese fue mi esfuerzo poético. Y me estimulaba la dificultad de la tarea porque esa poesía es la más difícil de todas: la que en muy poco dice mucho. Estaba leyendo por esos días a Gamoneda y me revelaba en algunos versos esa forma de acercarse a la realidad, y también a Óscar Hahn, que lo hace con humor.

– *¿Le estimula leer a otros poetas mientras escribe sus propios versos? Algunos poetas no lo hacen por miedo a contagiarse o también por temor a compararse, para bien o para mal.*

«Jamás debe hacerse una reflexión moral y ceder a ella sin verdadera fuerza, sería como un fariseísmo»

– A mí me fascina impregnarme. Es más, hago un ejercicio siempre que es como un calentamiento. Antes de escribir cojo a mis poetas preferidos o exploro y saco de repente un libro. Lo que ocurre en poesía es que es muy fácil defraudarse, entonces yo prefiero ir a mis preferidos. Yo estoy convencida de que la poesía se lee y causa un efecto al de los cuentos infantiles en los niños: les cuentas el cuento de Caperucita Roja y cuando al día siguiente les quieres contar el de Blancanieves, ellos te vuelven a pedir el de Caperucita. Y siempre van a sentir las mismas emociones en los mismos puntos. En poesía es igual, la gente vuelve y revive las mismas emociones aunque releas un poema archisabido.

– *¿Y cuáles son sus «Caperucitas Rojas» de la poesía?*

– Bueno, pueden ir cambiando porque puede ocurrir que envejezcan. Pero hay una poeta a la que vuelvo siempre y me emociona cada vez: es Blanca Varela, la peruana. Hay otra peruana jovencísima que tan sólo tiene tres libros y es muy poco conocida pero que me gusta mucho, se llama Rosella di Paolo. Philip Larkin es un poeta que releo, a veces Eugenio Montejo, José Watanabe, Óscar Hahn. Puede ser un repertorio de unos veinte libros. A veces saco unos más clásicos como Vallejo o gente muy joven como Jorge Bocanera. Algunos españoles como Gil de Biedma. Leo mucho en castellano porque trae aparejada la música, pero también a veces en inglés o francés, porque en alemán o ruso me sumerjo pero soy consciente de que trabajo en traducciones y es muy duro porque requiere todo un ejercicio de imaginación, y es terrible porque muchas veces me ocurre con las traducciones que acabo yendo al original y empiezo a corregir todo al pobre traductor. Siempre estoy leyendo como mínimo dos libros, novela y poesía, pero me gusta leer también al tiempo algo de ensayo. Y siempre tengo todos esos libros que me acaban de regalar, me gustan mucho por ejemplo Marzal y Vicente Gallego, así que el universo de mis lecturas poéticas es totalmente volátil porque sufro como de una apetencia atroz,

---

«Vuelvo siempre a Blanca Varela, y releo a Eugenio Montejo, José Watanabe, Óscar Hahn, a veces a Vallejo»

soy ansiosa y no he acabado uno cuando ya quiero empezar el otro.

– *¿Le ocurre lo mismo con la novela, también encuentra estimulante lo que se está haciendo ahora?*

– Cada vez más. Yo estoy ávida de novedades, porque estoy en pleno proceso productivo. Pero en novela por ejemplo en los últimos quince años me he dedicado a leer la novela centroeuropea. La literatura dura y muy difícil de roer es la que más me gusta. Doy un curso de literatura checa y amo mucho a autores como Bohumil Habral, Sebald, también Kertez, o el irlandés John Banville. Por supuesto, muchos norteamericano, Philip Roth, e incluso leo a algunos escritores míticos contemporáneos que a veces me parecen frívolos, pero los leo para tener un juicio. Por ejemplo me gusta mucho leer a Haruki Murakami, lo encuentro un gran encantador que explora mundos muy sugerentes, pero muy tramposos.

– *Hay un hermoso poema en el que canta a «las mujeres de mi sangre»; en otro momento dice «Hijo mío, me duelen las herencias...» ¿Hasta qué punto se considera deudora de sus herencias?*

– Ese es uno de mis temas entrañables pero que se ha ido llenando de profundidad. No sé si eso le pasa a todo el mundo pero yo viví siempre de manera perturbadora las señales de mis antepasados en mi sangre. Desde hace mucho empecé a escribir sobre esto, poemas sobre cómo aflora mi abuela en mi cara, cómo afloran otros en mis expresiones, algo que me parece un misterio terrible. Ahora estoy escribiendo unas memorias fraudulentas sobre mi infancia y mi adolescencia. Mi madre es una mujer muy hermosa y yo percibí rápido por algunas señales que me dio que yo no le parecía bonita, y ella rápidamente resolvió el problema diciendo que yo venía del lado de mi padre. Yo a los siete años sabía que todo lo mío, según mi mamá, venía heredado de mi padre, pero con una connotación negativa tácita. Y yo crecí con ese signo encima y ahora es lo que estoy elaborando. Todo el tiempo yo hacía balances: me viene de mi padre, me viene de mi

---

«Las herencias es uno de mis temas. Ahora estoy escribiendo unas memorias fraudulentas sobre mi infancia y mi adolescencia»

madre... Y luego empezaron cosas más complicadas porque tuve una adolescencia llena de ansiedades y depresiones y mi madre me contó que a ella también le daban. Así que empecé a atar cabos y a tener una conciencia de cosas más hondas que venían de la sangre y que después con mis hijos he experimentado también esas cosas y he encontrado lazos también muy dolorosos que fueron los que me impulsaron a escribir este libro, que en realidad es la médula del libro. Porque creo que no es un tema que me atañe a mí solamente, sino que todos los seres humanos podrán hacer de manera más a menos dolorosa esas relaciones. Es otra forma en que el destino se encarna. Si a ti te dieron depresiones, y a tu madre y a tu abuela también, más allá de los misterios médicos o genéticos existe un dolor compartido. Entonces esa cadena me parece como una especie de condena a priori, una condena muy dolorosa aunque no creo que sea tampoco para siempre.

– *¿Fue en aquella adolescencia dolorosa cuando nació la vocación de poeta, de escritora?*

– Yo eso lo tuve clarísimo a los diez años. Escribía unos poemas horrorosos pero entonces ya tenía una admiración suprema por los autores de los libros que me hacían feliz. Yo fui la típica niña que huía del mundo a través de los libros. En mi infancia yo me veo a mí misma en una gran habitación oliendo y leyendo unos libros en los que pasaban unas cosas extraordinarias. Y luego en esa adolescencia tan perturbada que tuve el libro fue mi refugio. Así que con trece o catorce años yo ya había decidido que quería ser escritora.

– *¿Y cómo ha sido su evolución? Porque en su literatura primera sí aparece ese compromiso político que reinaba en los primeros años setenta, cuando comienza a escribir.*

– Yo comencé escribiendo poesía en la adolescencia y no consideraba la prosa. Pero cuando llegué a la Universidad a estudiar literatura quería ser narradora. Escribí cuentos bajo la influencia del *boom* y ateniéndome a la ideología de la política de izquierda

---

«En mi infancia yo me veo en una gran habitación oliendo y leyendo unos libros extraordinarios»

de ese momento. Era por tanto una literatura muy militante y muy influida por Rulfo, Borges, Carpentier, etc. Afortunadamente nadie me los publicó porque habría sido aterrador, pero gané unos premiecitos con ellos que me sirvieron para darme ánimo, aunque rápidamente recaí en la poesía y encontré que aquel era mi lenguaje, el lugar donde yo me sentía muy cómoda y muy feliz. Y comencé con aquel primer libro lleno de poemas de amor y un poco metafísicos sin la menor creencia de que a mí nadie me fuera a publicar. Con aquel primer libro gané una mención pero yo no tenía prisa ni tenía confianza, y mucho tiempo más tarde me lo publicaron, a los treinta y nueve años. Desde aquel momento encontré fáciles los canales de publicación para la poesía, pero mientras tenía también una novela que abandoné convencida de que no sabía narrar. Me volqué en la poesía y escribí cinco libros durante diez años, y cuando acabé *Todos los amantes son guerreros* quedé exhausta de la poesía, pensé que iba a empezar a repetirme y tuve la necesidad de tomar aire, hice una maestría en arte y arquitectura, sentía la necesidad de ampliar la mirada y fue entonces cuando de pronto volvió aquella primera novela que tenía desde los veinte años. De pronto cae, porque yo sé que al escritor le caen los temas, no los busca, se apoderan de él. Así que a los cuarenta y pico años decido empezar la aventura de la novela, a riesgo de que la gente no creyera en mí puesto que ya había hecho camino con la poesía. Pero creo que eso que llaman la carrera literaria no puede ser sino una gran aventura personal, no una cosa sobre seguro porque no tendría sentido. Y aquella aventura fue difícil y fue también apasionante.

– *¿Le ayudó su experiencia en la Universidad como profesora de narrativa?*

– Sí, me ayudó mucho mi experiencia como profesora universitaria, porque digamos que la reflexión sobre las estructuras narrativas la tengo sumamente acumulada y eso me ayuda a resolver los problemas técnicos. Entonces me concentré en esa novela, se la di con mucho temor al editor y el editor me dijo rápido que sí y resultó ser un éxito. Yo había ya quedado engolosinada con

---

«Eso que llaman la carrera literaria no puede ser sino una gran aventura personal, no algo sobre seguro»

ese lenguaje y de hecho aquella primera novela, uno de sus personajes en concreto, fue el germen de la segunda y en esa quise probar otro lenguaje.

– *¿Consiguió superar los prejuicios de quienes la consideraban una especie de intrusa en la novela después de haber alcanzado cierto éxito con la poesía?*

– Allá en Colombia, del todo, y me da mucha rabia porque yo no escribo prosa poética, yo escribo novelas que no tienen estructuras clásicas pero tampoco son novelas experimentales. Yo reconozco que tengo un espíritu eminentemente poético, lo que pasa es que el poeta no se puede hacer y el novelista sí. Si yo ya tengo el aliento poético ¿por qué no voy a poder hacerme novelista? Es trabajo, y es reflexión y es conciencia. Esa es mi lógica.

– *¿Qué es lo que más aprecia en un poeta?*

– Que tenga una música personal. Que su verso tenga una cadencia única, una música del espíritu en el poeta. Es una impronta. Y hay gente que no tiene ninguna música, va tropezando con el poema, y éste puede ser gracioso o revelador en algún sentido, pero si le falta eso, o la capacidad de transfiguración de las palabras, que sean inéditas y se asomen como si fueran nuevas cada vez. Y creo que hay editores que no son buenos lectores o que sólo tienen el olfato comercial y dan gato por liebre al lector. Porque creo que no hay mayor lugar –salvo el arte plástico– para el malentendido que el territorio poético, para el embaucador y la trampa.

– *Hablando de maestros, no sé si es muy mitómana con otros poetas, pero es bonito ese poema suyo de este último libro que titula* Pasajeros *y en el que narra su encuentro con el poeta admirado y dice «Toda palabra mía fuera elogio pueril/ triste aspaviento. / Le di un regalo inútil: mi silencio» ¿El silencio es también una forma de amor?*

– El silencio es la forma de amor más increíble, la más linda: es regalar a cambio de nada, como dice Gil de Biedma en esa frase que incluyo en el poema que dice que no sabe de amor el que no

---

«Aprecio en el poeta que tenga una música personal, que tenga una cadencia única, una impronta»

puede «arder anónimo sin recompensa alguna» con la que me identifiqué tanto. La verdadera forma del amor es regalar en forma de nada, no sólo a quien amas, o de quienes estás enamorada, sino a los seres que quieres en general. Yo soy una regaladora de vocación, y tal vez porque soy maestra me gusta regalar mi conocimiento y no escatimar. Estoy para que lo mío se lo roben. Por eso el territorio que más aprecio es el de la amistad, porque es desinteresado. El amor no lo es.

– *¿Cómo es el ambiente y el momento literario en Colombia?*

– Yo creo que la gran fortaleza de la literatura colombiana está en la poesía. Puede que no tengamos las figuras gigantescas que tienen la poesía peruana –que para mí es la más extraordinaria–, o la chilena. Pero tenemos una tradición muy notable, mientras que en la novela, aunque tengamos los hitos que todos conocemos, no es una novela que me parezca extraordinaria. Y creo que contemporáneamente hay una gran ebullición de narradores porque se pide sangre nueva, hay una gran demanda y la gente está demasiado apresurada. No se toman el trabajo necesario. Así que existen muchas voces pero pocas sólidas. Lo bueno es que es un terreno muy prolífico y de esa apertura, dejando la banalidad aparte, siempre va a surgir algo de talento que se verá con el tiempo ©

«Yo soy una regaladora de vocación, y tal vez porque soy maestra me gusta regalar mi conocimiento y no escatimar»


H



Después de la mala conciencia

Jordi Gracia

De todas las confidencias que contienen los dos últimos ensayos de Luis García Montero, *Los dueños del vacío* (Tusquets) e *Inquietudes bárbaras* (Anagrama), la más grave es el sentido del extrañamiento. El arranque de ambos libros y sobre todo del último tiene que ver con la necesidad de razonar ese desplazamiento, repensar quién tiene razón y averiguar qué da sentido a una sensación que no habrá de ser sólo vicio de poeta ni síndrome asociado a la *vista cansada*: qué tendrá de raro seguir siendo partidario de la lucidez racionalista no parasitaria del pasado y consecuente con sus convicciones o por qué habrá de ser un extravío la cordura de sólo ser, y sólo poder ser, republicano.

El bárbaro doméstico se siente solo, y menos desnortado que desconcertado por el abandono de prioridades éticas y políticas elementales. No es un insumiso ni un subversivo sino todo lo contrario: tanto si viste la indumentaria de poeta como la de catedrático, el bárbaro no sabe bien por qué ha ido perdiendo sintonías y complicidades con una sociedad democrática y pasablemente feliz cuando creía que estábamos de acuerdo en lo fundamental. Y se interroga inquieto por la extraña soledad de sentirse circulando por autopistas muy vacías, luminosamente indicadas, que van alejándose de otras muy transitadas y sin embargo imperceptiblemente claudicantes ante una especie de consentido atontamiento que no puede ser real sino fingido, teatral, o sólo resignado: la renuncia a la racionalidad laica y lúcida como fondo feliz de la vida social. Sentirse bárbaro es sentir que esa renuncia se ha extendido hasta las costumbres rutinarias y devora como la car-

---

Luis García Montero: *Inquietudes bárbaras*. Anagrama, Barcelona, 2008.

coma al intelectual (también): eres extranjero en la ciudad que creías habitable de acuerdo con un sustrato de valores vigentes desde el origen de la modernidad ética, social, política e ideológica. Los encarna el poder del Estado en plena Ilustración y se apoyan en la certeza irrefutable de la superioridad de la razón como instrumento de vida y conocimiento.

A Manuel Vázquez Montalbán le gustó también la ciudad como metáfora ideológica del espacio público donde somos actores y víctimas, cómplices y responsables de nosotros mismos y de los demás. Y si en 1974 urdió un hermoso ensayo para explicarse la revolución de los claveles portuguesa como reconquista de la ciudadanía libre que España todavía no tenía, veinte años después retomó la misma metáfora urbanística para avalar el papel de la literatura en la construcción de la democracia. El pulso que anima este libro de García Montero viene de la misma estirpe y es hijo de una semejante obstinación racional y sentimental. En *Los dueños del vacío* terminaba un capítulo con una declaración contagiosa a favor de la poesía como «invención de la alegría». Se trataba de hacer posible sólo lo que parecía razonablemente posible, lejos de las orillas voluntariosamente utopistas o netamente quiméricas: ha dejado de soñar en bien total alguno, por supuesto, pero es que la sociedad española parece haber renunciado a soñar siquiera el bien más asequible, como si viviese obnubilada por el confort material e insensible a cualquier otra exigencia o deber. Pero el hedonismo sacralizado es tan estéril como cualquier monomanía y acaba engolfándose en el cinismo. Como buen ensayo, este tiene también destinatario implícito y no se escribe en clave populista ni tampoco desde sectarismo alguno sino subido valientemente a la perplejidad que dialoga en libertad con los demás, incluidos los mejores. Se dirige a quienes perciban un semejante déficit de racionalidad y lucidez en la pantalla y la tramoya pública. Por eso los fondos morales debilitados de nuestra democracia postmoderna se iluminan aquí y allá con unos poemas de Lorca y otros de Alberti, una evocación de Antonio Machado y otra entrañable de Ángel González, un homenaje a la sacudida pedagógica que dio la Segunda República o una lección de y sobre Luis Cernuda.

Pero esta vez esos comentarios y análisis son ilustraciones para un estado de conciencia ideológica con perfil de pesadilla. El

reblandecimiento ideológico de la izquierda occidental y la disolución de un programa común fuerte ha ido escorando ese espectro intelectual hacia la nostalgia cerebral, fría, de aquello que estuvo y debía seguir estando en el origen mismo de la aventura moderna desde el siglo XVIII. El bárbaro no es bárbaro, en una sociedad hiperdesarrollada como la nuestra, porque sea militante prosoviético o comunista de hoz y martillo sino ya solamente porque le subleva el incumplimiento raso del programa civil e ideológico de la modernidad ilustrada, como si otra vez fuese necesario luchar por lo evidente. Es una extraña revuelta de la postmodernidad. La reivindicación de las conquistas ideológicas contra la servidumbre y el oscurantismo recobra sentido en la era del simulacro más sofisticado, quizá porque el espectáculo neobarroco de la sociedad rica de Occidente ha jugado con fuerza la carta de la gratificación simple que entrega el consumo consolador y el narcótico de una libertad teledirigida. La paradoja es intensa porque retrotrae el programa de la izquierda a etapas pasadas, casi al punto en el que empezó a pensarse en términos contemporáneos el proyecto emnacipador de tutelajes morales, intelectuales o religiosos. En el teatro de sombras de hoy podría parecer, a ratos muy melancólicos, que viviésemos de veras un retroceso socialmente significativo a formas de conocimiento y sociabilidad premodernas: superstición y magia, en lugar de conciencia y razón.

No es verdad, por supuesto, y el diagnóstico de García Montero no es ese, ni lo insinua siquiera. Porque la percepción de esas supervivencias no anula la lucidez sobre conquistas objetivamente valiosas en el cuadro ilustrado de valores. Lo que resulta inquietante para el bárbaro es que haya agujeros negros de la vida contemporánea donde la alegría segura y fiable de la razón esté acosada por la conveniencia o el cálculo miope, de corto plazo, ganancia inmediata y mezquindad probada. Lo que ha hecho García Montero ha sido más inteligente que demonizar globalmente las inercias más dañinas de las sociedades postmodernas y ha usado la literatura y su experiencia cultural e ideológica para hacer repacapatizar sobre esas tendencias de fondo. Y ha escogido algunos de sus síntomas más llamativos en la clase política y la sociedad española.

Es muy probable (aunque no se indica por ningún sitio) que los capítulos del libro procedan de intervenciones orales o escritas en distintos lugares, pero lo que es seguro es que están concebidos todavía bajo los efectos de la ofensiva reaccionaria y profundamente dañina en términos éticos, históricos, religiosos e intelectuales de los gobiernos de la derecha española. Y bajo los efectos colaterales de más antiguo origen de la efusividad nacionalista en democracia (o lo que Claudio Magris llamó insuperablemente «nacionalismos municipales», donde caben Cataluña, Andalucía y España). La crecida sentimental de los nacionalismos alimentó con buena conciencia proteccionista el efecto indeseable de anteponer social y políticamente el yougurín patriótico y vaporosamente espiritual, religioso, a valores que la racionalidad laica respeta por su superioridad incontestable. La noción primordial de ciudadanía y Estado es uno de ellos pero se optó por la vía más políticamente húmeda y rentable de inundar el mercado periodístico y comunicacional de humillaciones y golpes de pecho patrióticos antes que respetar la obligación central de un político español: fortalecer la débil conciencia de ciudadanía de un país aun heredero del delirio nacional-católico. La aclimatación del inmigrante como deber político de una sociedad rica, la usurpación consentida y rutinaria de los fondos públicos para financiar la enseñanza privada y confesional, la sumisión cautelosísima a las exigencias de una superstición que es Iglesia, la entontecida benevolencia con que repetimos troquelaciones léxicas que son embusteras porque son imprecisas e interesadas, la misma depauperación del lenguaje político (mimetizado con la propaganda hueca) o la callada resignación general ante la institución monárquica no son carencias ni desafíos desaforados. No hay utopismo alguno en esas reclamaciones implícitas ni hay subversión del orden burgués de ningún tipo sino simple respeto a la misma racionalidad que nos constituye como sociedad democrática desde 1978.

Pero ¿hasta las fuentes mismas de la legitimidad democrática ha de regresar la izquierda hoy para reconocerse con vida? Quizá hay un equívoco de fondo heredado por la izquierda cultural activa en el fin de siglo XX y principio del XXI. Las conquistas escritas en la Constitución pudieron tener mucho de máximos en el

contexto de una sociedad muy incivil e inmadura, profundamentamente maleducada bajo la dictadura, intoxicada sin remedio de juicios y prejuicios aberrantes (desde la presión asfixiante de la moralidad católica hasta el apocamiento ante la autoridad uniformada por ser uniformada). Las élites intelectuales y políticas actuaron como debían y formularon un programa de construcción civil en la Constitución de acuerdo en gran parte con el proyecto básico de una sociedad laica y europea. Pero a veces parece ser más un desiderátum que un reflejo o un espejo de la sociedad española en su conjunto: ni el franquismo sociológico ni sus efluvios tóxicos estaban reconvertidos a la democracia por convicción. Y seguramente tampoco la fortaleza de la izquierda liberal y democrática, más o menos socialista o socialdemócrata, ni siquiera su capacidad de influencia social, era la que pudo parecer en las euforias de la primera transición. Y los programas y los lenguajes de esa izquierda fueron adaptándose a las rebajas ideológicas y las conveniencias pragmáticas de una sociedad fundamentalmente agradecida a la prosperiodad material y poco atosigada por déficits más difusos o en todo caso irrepresentables por pantalla. La lentitud de las transformaciones éticas e intelectuales de una sociedad, la interiorización de hábitos de respeto y comprensión fría, la forja de ciudadanos responsables que entiendan que el papel despilfarrado en la oficina pública es papel despilfarrado en casa, la conciencia de actuar de acuerdo con el bien común que es el Estado, y no espacio de abuso protegido, son trasfondos que pueden ayudar a explicar que hoy, treinta años después, renazca el sentimiento difuso de padecer carencias básicas en una sociedad muy desconectada de esos valores. Ni siquiera los vive como carencias sino como rutinas de la modernidad: rasgos inmanentes a una sociedad de capitalismo hisperdesarrollado. Podría parecer que la democracia en España no hubiese tenido tiempo de criar ciudadanos solventemente democráticos porque no pudo contrarrestar antes la dinámica devastadora del mercado en su afán de fidelizar y multiplicar consumidores planos e inofensivos. Quizá tenía razón Vázquez Montalbán (otra vez) y llegó antes la postmodernidad que la aclimatación completa de la misma modernidad. Por eso *hacer Estado*, en lugar del puro interés lucrativo del individuo, puede ser un lema transversal para este libro, y no sólo

para uno de sus capítulos. No hay nostalgia alguna de ningún pasado ni de ninguna república hoy un poco más vapuleada por mar y tierra, sino algo más primordial en la esfera ética y ciudadana: la urgencia de no abandonar (también) los valores que exigieron y facilitaron la universalización de la sanidad pública o de la enseñanza laica, la equiparación de derechos y la desregulación del placer y del deseo sin amonestadores iluminados.

La madre del cordero es la cultura política. La deslegitimación de la política como acción y meditación está en la matriz del libro y el bárbaro está inquieto porque cree en ella como instrumento fundador de todas las demás libertades, y sabe que no hay otro mejor. El descrédito del político es otra nefasta herencia franquista, y demasiados canallas con despacho público han confirmado la impresión, tan común en el viejo régimen, sobre las motivaciones del político para hacer política: mejor que sea millonario, así robará menos. El chiste sería inofensivo en una sociedad democráticamente curtida y largamente educada en principios de respeto al Estado, que es el mismo principio del respeto a la integridad del prójimo, pero en una estructura social tan desigual y democráticamente desentrenada como la española, tan venenosamente crispada todavía con respecto a su pasado, es un resorte de desactivación profunda de la confianza civil, ni siquiera ideológica, en las delicadas manecillas que componen el reloj imperfecto de la política. Con ser muchísimos, no fueron bastantes los lectores de *La tarea del héroe*, de Savater, y quizá ni siquiera de *Política para Amador*. Y en esta estirpe reflexiva está también *Inquietudes bárbaras*, incluida su resistencia a la beatería ferlosiana (no por ferlosiana sino por beata). Que los últimos capítulos del libro sean relatos o radiografías autobiográficas sobre la trayectoria del poeta viene a rematar con secreta coherencia el significado de la «ética de la felicidad» en boca de un optimista melancólico C

Toda una novela romántica, pero sólo en parte

Carlos Tomás

Describe Josefina Aldecoa la vida de las protagonistas de su última novela como un pulpo con muchos brazos, que se sobrentiende que son contradictorios entre sí a la hora de soltar o sujetar cosas, y esa idea de la existencia como un iceberg del que sólo apreciamos la parte social, lo que cada uno de nosotros quiere dejar que se vea, mientras que ignoramos qué abismos, secretos o dramas se esconden bajo la superficie, es el eje en torno al cual gira *Hermanas*, la obra con la cual vuelve a las librerías la autora de *Historia de una maestra*, demostrando que a sus ochenta y dos años aún tiene ganas de escribir y fuerza y recursos para hacerlo. Y también ganas de jugar, porque eso es lo que proclama en gran medida este nuevo empeño de la autora de *Confesiones de una abuela*. ¿Por qué no permitirse un juego a estas alturas, cuando una ya ha cumplido otras etapas y cruzado otras metas y saldado otras cuentas con libros biográficos como *Los niños de la guerra*, *En la distancia* e *Historia de una maestra*, donde se juntan la memoria y la ficción; o con las novelas *La enredadera*, *Porque éramos jóvenes*), *El vergel*, *Mujeres de negro*, *La fuerza del destino*, *El enigma*, *La Casa Gris*...

Hermanas es una novela romántica, curiosamente menos emparentada con el resto de la producción de la propia Aldecoa que con la narrativa contra la que ella misma y el resto de los miembros de la generación del 50 se revelaron en su momento. Digamos que, en parte, este divertimento podría encontrar mejor

---

Josefina Aldecoa: *Hermanas*. Alfaguara, Madrid, 2008.

acomodo entre las novelas de Carmen de Icaza que entre las de Rafael Sánchez Ferlosio. Aldecoa ha decidido esta vez hacer una novela de género y ha elegido para ello, como decimos, las tonalidades y los ambientes de la novela romántica, como Gabriel García Márquez optó por el folletín a la hora de hacer *El amor en los tiempos del cólera* o Almudena Grandes ha seguido la línea de los mejores narradores decimonónicos en *Los aires difíciles* e incluso en *El corazón helado*, por poner dos ejemplos notables. La ambición de Aldecoa es menor, pero tampoco es *Hermanas* una simple novela de género, aunque sí respete casi todos los tópicos del género románticos, como es lógico, porque con esto ocurre lo mismo que con las novelas negras: si no parecen negras en sus detalles más repetidos, no resultan reconocibles y a los lectores les decepciona echar en falta lo que esperaban encontrar. Seguramente en esto sí que puede decirse que la virtud está en el término medio, porque se trata de imitar y trascender el género a partes iguales. Josefina Aldecoa lo hace, también en parte, y la historia de su novela, desarrollada en la alta sociedad santanderina del medio siglo y extendida hasta finales de los años ochenta del siglo pasado, no se queda en una mera sucesión de amores posibles e imposibles, de rencores familiares, de enfrentamientos entre las dos mentalidades opuestas de las hermanas que protagonizan el drama y terminan enamoradas del mismo hombre. Todo ello forma la trama de la novela, pero también hay una voluntad, por parte de su autora, de ahondar en la personalidad de los personajes y buscar lecciones más generales sobre la condición humana en sus rasgos de carácter, en el punto donde se manifiestan más claramente el egoísmo, la envidia, el vicio, el interés, la avaricia o, en el extremo contrario, la generosidad, el sentido del deber o el altruismo.

Hermanas es la historia de una familia de altos vuelos cuya apariencia es la de una alianza perfecta, la de una organización basada en una estructura sólida que se mueve mediante mecanismos perfectos tanto en el terreno de la práctica como en el de los sentimientos, pues todos ellos son ricos, guapos y respetuosos unos con los otros, el tipo de personas que levantan la admiración, cuando no los celos, de quienes asisten al espectáculo de su felicidad y que, por resumir, se convierten siempre en el centro de las

muchas fiestas a las que son invitados o invitan a sus vecinos, parientes y amistades. Pronto, sin embargo, la muerte súbita e inesperada del padre, que en un sistema de vida tan tradicional representaba el núcleo de su existencia, no sólo va a resquebrajar sus corazones sino algo más, que es todo el andamiaje sobre el que está montada su vida. De pronto, la mujer equilibrada que era la envidia de la ciudad pierde los papeles y se transforma en otra persona a cuyo alrededor todo gira en un círculo muy pequeño y sin embargo gira a la deriva. Las dos niñas del matrimonio, muy distintas por fuera y por dentro, rubia y morena, audaz y cobarde, emprendedora y conformista, independiente y necesitada de un apoyo que la sostenga y le sirva de pantalla, pronto van a tomar determinaciones también muy diferentes y que las van a llevar por caminos muy distantes el uno del otro, y ésta es la paradoja central del libro, a un mismo lugar, representado por un mismo hombre. El modo en que ambas van a actuar a partir de ese momento explica la naturaleza moral e intelectual de cada una de ellas.

El resultado, es una novela que no pretende ser una obra maestra pero que sí está escrita con la maestría de quien sabe su oficio y es capaz de entretener sin quedarse en el mero entretenimiento, pues tras el cortinaje clásico de los melodramas románticos, tan llenos de mansiones soberbias, trajes de noche y joyas suntuosas, asoman el infierno de las contradicciones humanas en general y, más en concreto, la mugre de la hipocresía burguesa, que frecuentemente esconde frutos muy amargos bajo su cáscara brillante como un envoltorio. En ese sentido, *Hermanas* no es un empeño tan inocente como podría parecer en principio.

Josefina Aldecoa ha escrito una novela que le apetecía leer y con cuya elaboración queda claro que ha disfrutado enormemente. No es poco, mantener la llama de la creación viva y darse el gusto de internarse en un territorio que, hasta el momento, no había explorado salvo de forma muy lateral. *Hermanas* es una novela sobre otra época y parece escrita también en otro momento de nuestra historia e incluso de nuestra literatura, pero eso no significa ningún demérito, simplemente es una elección de su creadora, que en este caso ha decidido explorar las posibilidades de la novela romántica y lo ha hecho con soltura y eficacia. A los

amantes del género no les decepcionará en absoluto, y por añadidura encontrarán suplementos muy enriquecedores en *Hermanas*, mientras que al resto de los posibles lectores, que es de suponer que era a quienes se dirigía Josefina Aldecoa, les hará pasar un rato agradable

La trama del cine

Raúl Acín

Ana Sanz-Magallón (Madrid, 1973) es, probablemente, la mejor analista de guiones de este país, o lo que es lo mismo, la persona que, en colaboración con el guionista y el director de una película (o el guionista-director, según el caso), contribuye a que un guión mejore, que aproveche al máximo sus posibilidades narrativas y dramáticas, y eso sin escribir una sola línea. Recientemente, ha publicado en Plot Ediciones un libro llamado *Cuéntalo bien. El sentido común aplicado a las historias*, de apenas 150 páginas.

Pues bien, este librito es, junto con las aventuras hollywoodienses del guionista William Goldman, los ensayos de David Mamet (cf. *Una profesión de putas* y *Los tres usos del cuchillo*) y *El guión cinematográfico* de Jean Claude Carrière, uno de los mejores manuales que se hayan escrito nunca sobre la escritura de guiones (a pesar de que, al parecer, su título original era *Esto no es un manual de guión*, mucho más atractivo) y el arte de narrar en general. Con un estilo sencillo, coloquial, de forma amena y directa, Ana Sanz-Magallón nos recuerda que el principio básico sobre el que se construyen las historias (cualquier historia, ya se trate de cine, teatro, narrativa, un chiste o una anécdota) es el sentido común: «No todos podemos inventar historias fascinantes, pero con sentido común podremos contar mejor nuestras propias historias. Seguro que quienes nos escuchen nos lo agradecerán».

Lo que Magallón viene a decir es que la lógica y la intuición son la base para desarrollar adecuadamente una historia, luego ya todo depende del talento del narrador para explotar todo su

---

Ana Sanz-Magallón: *Cuéntalo bien. El sentido común aplicado a las historias.* Plot Ediciones, Madrid, 2008.
Óscar Aibar: *Making of.* Editorial Mondadori, Madrid, 2008.

potencial. Para ello, aborda la apasionante cuestión del sentido de las historias, de la ficción en nuestras vidas. La necesidad de comprender y explicar el mundo que nos rodea. Como tanto la religión, primero, como la ciencia, después, fracasan al no poder ofrecer una explicación total (o, al menos, una interpretación satisfactoria), recurrimos a la ficción, en la que, al contrario que en la vida, se establecen continuas relaciones de causa y efecto; donde todos los acontecimientos (acciones) tienen un sentido y responden a una lógica (narrativa): «Todos los guiones 'ortodoxos' muestran mundos ordenados, aunque sean mundos atroces. Esa causalidad, acabe bien o mal la historia, es la que nos consuela, porque es la que a veces no encontramos en la vida»[1].

La autora analiza, en definitiva, «lo que le gusta a la mayoría de la gente». Hace hincapié en aspectos fundamentales como que el protagonista ha de tener un objetivo, los personajes con arco dramático o la regla de los tres actos bien construidos: «Suele decirse que, en un guión de cine, en el primer acto se sube al personaje a un árbol, en el segundo se le tiran piedras, y en el tercero se le deja bajar». El libro recuerda e insiste constantemente en estos elementos, y lo hace no mediante rígidos y académicos análisis de films canónicos, sino a través de sencillos y divertidísimos ejemplos extraídos de conversaciones, anécdotas y charlas de barra de bar.

Leyéndolo, me han venido a la cabeza unas declaraciones del director y guionista de cine y televisión Carlos Molinero: «Después de leer tantos libros me he dado cuenta de que los más útiles, cuando pasas cierto nivel, son esos que, en lugar de dar recetas, a lo que te animan es a explorar las soluciones tú mismo. Al final, es una cuestión de sentido común más que de fórmulas, de confiar en si lo que has descubierto funciona o no»[2].

Lejos del afán exhaustivo y las fórmulas milagreras (en feliz definición de Borja Cobeaga) de algunos teóricos y gurús de la

[1] Para una mayor información sobre el tema, consultar el imprescindible blog del guionista Daniel Castro *Guionista en Chamberí* (http://www.guionistaenchamberi.blogspot.com).

[2] En una entrevista concedida a los también guionistas Antonio Trashorras y David Muñoz, y que se encuentra reproducida en el blog de este último, *Así (no) se hizo* (http://www.ansh.dmp.blogspot.com).

estructura, Ana Sanz-Magallón nos ayuda, con su habitual discreción y competencia, a recordar las claves de las buenas historias para poder ser un poco mejor narradores (o, al menos, más entretenidos).

Otro libro notable sobre el mundo del cine que acaba de llegar a las librerías es *Making of*, de Óscar Aibar.

Decía Manolo Summers que «el drama más importante a los ojos de otros es una historia de humor (...) para ti una cosa es el drama del siglo, pero para otro es algo de troncharse de risa». Sólo espero que ésta fuera la intención del guionista de cómics, director de cine y escritor Óscar Aibar (Barcelona, 1967) al ficcionar el accidentadísimo y traumático rodaje de su ópera prima, la maldita y muy bizarra *Atolladero* (1995), hoy considerada un film de culto. Porque el libro es terriblemente divertido y ahonda en ese humor, entre esperpéntico y surrealista, ya practicado por su autor en los notables *Tu mente extiende cheques que tu cuerpo no puede pagar* (Debate, 2002) y *Los devoradores de tiza* (Caballo de Troya, 2004).

Pero en *Making of* (Mondadori, 2008) el material de partida se intuye muy doloroso. Narrada en dos tiempos, la novela cuenta la historia de un cineasta fracasado, autor de una única y desgraciada película, que espera ser homenajeado en el festival de cine fantástico organizado en una pequeña población murciana. Durante su estancia, irá recordando las dificultades que sufrió la filmación, acaecida quince años atrás.

El hálito que le ha infundido Aibar es, como he dicho, el de la tragicomedia. Y lo hace desde el propio inicio, cuando el narrador pasea su desconcierto por las calles de Alcantarilla (sic). A las notas de humor, Aibar añade pequeñas cucharadas de hiel, a menudo retornando del rodaje a las andanzas del director en el festival de pueblo en breves y sintéticos capítulos que actúan como eficaz contrapunto. En ese sentido, y en la mezcla de amargura y estoicismo del personaje, divertidamente irónico y trágico a la vez, el libro recuerda, en cierto modo, las historias del Patt Hobby creado por F. Scott Fitzgerald.

Otro paralelismo a tener en cuenta es la filosofía *edwoodiana* del director durante el rodaje, que llega a adquirir tintes quijotescos: está filmando un *spaghetti western* futurista en el desierto de

las Bardenas Reales y se suceden la niebla y las lluvias, uno de los actores, íntimo amigo suyo, fallece prácticamente en sus brazos y se ve obligado a utilizar un doble de espaldas, otro sufre de «incontinencia nerviosa» cada vez que están preparados para rodar, son bombardeados por un F-16... Hay un momento genial en el que, cuando las cosas no pueden ir peor, el director recibe una visita nocturna de Orson Welles y Paco Martínez Soria, que le animan a continuar. Es un capítulo onírico, más bien una especie de sueño, que remite a otro encuentro, muy similar e igualmente ficticio, entre Ed Wood y un Welles de imposible aspecto juvenil en el filme homónimo de Tim Burton.

Aibar dibuja, además, un acerado retrato de las miserias de la industria cinematográfica española: la cuestión del relevo generacional y la posibilidad de un cine diferente, las subvenciones a dedo, el papel jugado por cierta crítica..., probablemente extrapolables a cualquier cinematografía, pero no por ello menos propios. La imagen absurda, delirante, y la sutil mezcla de épica y poesía que se adivina al fondo se concretan en algunos fragmentos especialmente logrados, como aquel, de una intensa, atormentada emoción, en el que el equipo de rodaje sube arropado en mantas a un terminal Fermín Arteta (o sea, Félix Rotaeta) hasta la localización donde va a representar la muerte de su personaje.

Para el que esto suscribe, de lo mejor que ha hecho nunca su autor, junto con la extraordinaria *Platillos volantes* (2003), obra cumbre y guía lectura de su cine

¿Qué debe saber un filósofo?

David López

«Filósofo es quien, simplemente, ha asignado a su mente el objetivo más ambicioso que cabe esperar». Lo dice Víctor Gómez Pin en su libro *Filosofía. Interrogantes que a todos conciernen.* ¿Cuál es el objetivo más ambicioso que cabe asignar a la mente? ¿Responder a esos interrogantes que a todos conciernen?

Esa es la tarea que parece haber acometido Gómez Pin. Y este libro muestra el resultado de esa ambición máxima de su mente. Pero también se presenta como «[...] una suerte de catálogo relativo a **qué ha de saber un filósofo** [las negritas son del autor y son las únicas que aparecen en toda su obra].» Y en ese saber se incluiría, paradójicamente, algo así como un necesario «no saber»; esto es: un listado de interrogantes filosóficos básicos que habrían quedado ya establecidos, pero no resueltos, por Aristóteles.

Este catálogo de preguntas y respuestas tiene una arquitectura singular: un prólogo -titulado «Pórtico»-, ocho capítulos, un epílogo y diecisiete anexos técnicos, realmente interesantes, que desarrollan algunos de los temas que el autor considera filosóficamente cruciales. Los capítulos tienen gran cantidad de subcapítulos, muy breves en general, que se suceden con buen ritmo. Gómez Pin escribe con vigor, con encanto, con fe. Pero la edición no está a la altura de la erudición: demasiadas erratas, sorprendentes errores gramaticales y hasta faltas de ortografía. Es justo decir, no obstante, que estos defectos formales no empañan demasiado las lentes de este telescopio de palabras: con esta obra de

---

Victor Gómez Pin: *Filosofía. Interrogaciones que a todos conciernen.* Espasa Calpe, Madrid, 2008.

Gómez-Pin se puede sentir el estupor maravillado que caracteriza a los verdaderos filósofos.

Llama la atención el hecho de que, tratándose de un libro de más de cuatrocientas páginas -todas ellas bajo el imponente título «Filosofía»- son muy pocos los filósofos que han tenido la fortuna de ser citados. Parecería que no les ha dejado sitio Aristóteles; y es que, según afirma Gómez Pin en la página 41, «[...] la historia de la filosofía es una historia de los problemas aristotélicos, ninguno de los cuales ha encontrado solución definitiva». Nos encontramos por tanto ante un auténtico homenaje –a veces excesivamente devocional- al más famoso alumno de Platón. No nos sorprende, y tampoco nos agrada, el hecho de que Gómez Pin, en una obra titulada «Filosofía», no haga mención alguna a los discursos filosóficos que nacieron en eso que, simplificando, llamamos «Oriente». No nos sorprende porque todavía siguen publicándose manuales muy brillantes de historia de la Filosofía que ignoran igualmente la filosofía «oriental».

El capítulo segundo de la obra que nos ocupa se titula «Medir y configurar el mundo (1).» El séptimo recupera este título, añadiendo «(2)». La palabra «medir» expresa la concepción que Gómez Pin tiene de la Filosofía: para acometer el más ambicioso objetivo de nuestra mente es necesario un cierto dominio del pensamiento matemático. Por eso nos explica, entre otros, conceptos fundamentales sobre geometría (tanto euclidiana como post-euclidiana) y sobre los números infinitesimales y transfinitos. Pero, según Gómez Pin, esto no basta: para ser filósofo, hay que saber también lo básico que hoy la Ciencia cree que sabe sobre Física, Cosmología, Biogenética o Lingüística.

Debe quedar claro, no obstante, que este libro no nos ofrece un simple aprovisionamiento de saberes multidisciplinares con los que llenar nuestras alforjas de aspirantes a filósofos. Gómez Pin –siempre sobre los hombros de Aristóteles y sobre los de muy pocos, poquísimos, más- nos dice por qué debemos cargar con algo así. Respuesta: para que alcancemos nuestra plenitud como animales racionales. En realidad estamos ante una especie de manifiesto. Él lo dice así en las páginas 36 y 37: «De ahí que la reivindicación de la filosofía que este escrito constituye sea de carácter normativo. Se trata de luchar contra la situación antes descri-

ta, en la que la sociedad se erige en conformidad a un postulado de repudio a la filosofía. La lucha de la generalización de esta al conjunto de los ciudadanos, y por su erección en causa final de la formación educativa, tiene como inmediato corolario el que se considere ilegítima toda circunstancia social en la que el embrutecimiento, bajo forma de trabajo o bajo forma de ocio, prime. De ahí el carácter directamente político de este escrito inspirado en el texto de Aristóteles antes presentado como *texto matriz*.»

Esta reivindicación parte de un sistema de creencias. Gómez Pin cree en la antiaristotélica teoría de la evolución de las especies –no cabe no hacerlo, en su opinión, desde una Filosofía que sea honesta y se apoye en la Ciencia- y cree además que el ser humano supone un salto cualitativo en dicha evolución. Sería, por tanto, una singularidad dentro del despliegue espacio-temporal de la Naturaleza: un ente que, siendo natural, no podría estudiarse solo desde las ciencias naturales. Para conocerlo –al hombre- se requeriría, por así decirlo, algo más que la Matemática. Ese salto cualitativo en la evolución coincidiría además con el nacimiento de algo que parece más enigmático que el propio ser humano: el lenguaje, el lenguaje humano, el cual, según Gómez Pin, se diferencia de los lenguajes de los animales por contener una misteriosa, incluso inútil, polaridad interna: el significante y el significado. Eso sí, se deja claro que hay que enunciar al revés la famosa frase del evangelio de San Juan: el Verbo no se hizo carne sino que, como el buen sentido y la razón filosófica nos obligaría a decir, es la carne la que se hizo Verbo. Primero hubo hombres; luego lenguaje. ¿Cómo podría ser de otra forma?

El libro que nos ocupa utiliza una gran energía lingüística para aislar ontológicamente al hombre de la Naturaleza que le circunda... y que le compone. Es un esfuerzo apasionado que nos recuerda el realizado por Arnold Gehlen en su obra *El hombre*. Abruma la cantidad de argumentos que se ofrecen para dejar claro que el lenguaje animal nada tiene que ver con el humano; y que, en definitiva, un hombre es algo único, algo no derivable cuantitativamente de elementos presentes en los «meros animales», utilizando una expresión del autor. Desde Aristóteles, siempre desde Aristóteles, se nos volverá a decir que la esencia del hombre es su racionalidad: el hombre es un animal racional, un animal único

que estaría en condiciones de acometer algo prodigioso en el seno mismo de la Naturaleza: conocer. Y ese conocer, o al menos ese querer conocer que es la Filosofía, se nos dice que es necesario para que el hombre actualice su potencialidad: para que de verdad sea lo que es.

Nos vemos de repente en un laberinto; en un fértil laberinto de la Filosofía. Y es que para que se pueda filosofar y, por tanto, para que de verdad nazca el ser humano en toda su potencialidad, es necesario que antes sea libre. Pero no lo es: «[...] cabe afirmar que en las condiciones sociales imperantes es imposible que se dé un solo hombre libre». Esta aseveración de Gómez Pin, que puede leerse en la página 199 de su obra, a nuestro juicio no solo es ingrata respecto de la sociedad desde la que expresa este pensamiento, sino que introduce una aporía en su discurso. Si no hay un solo hombre libre en las condiciones sociales actuales, esta frase no proviene de ningún filósofo, pues sin libertad no puede haber ningún hombre que practique de verdad la Filosofía. Y si no hay ningún filósofo, Gómez Pin tampoco lo es, lo que automáticamente deslegitima esta idea y el libro en su totalidad. No creemos que esto deba ser así, porque Gómez Pin sí ha filosofado en este libro.

Decimos que ha filosofado porque ha sido capaz de acercarse a los abismos, sobre todo cuando ha saltado a pelear contra esos dos fieros dragones de la Filosofía que son el lenguaje y la libertad. La libertad, necesaria para que el hombre actualice su esencia, según Gómez Pin se ve amenazada – aunque deberíamos decir simplemente «imposibilitada»- por los siguientes sistemas de esclavitud:

1) La sociedad, porque a pesar de la revolución francesa y de la revolución de octubre, no ha conseguido ofrecer al hombre lo que el hombre se merece: libertad; libertad para filosofar.
2) Nuestro aparato de percepción y de imaginación, porque está limitado, el pobre cacharro, a tres dimensiones, y no permite ver lo que a partir de Einstein la Ciencia dice que hay de verdad; o al menos no tal como es: solo vemos una «talla» de la hiperesfera (esfera con cuatro dimensiones) que al parecer es la verdadera estructura de lo físico. La Ciencia

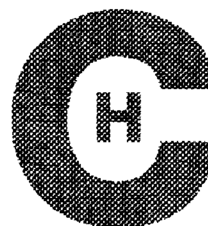
nos estaría diciendo que somos patéticos prisioneros en la caverna tridimensional que definió Euclides. El mundo real no es como lo vemos: sólo por vía deductiva podemos acceder a él, pero nunca intuirlo ni imaginarlo. Gómez Pin nos regala en la página 81 de este libro una impagable cita de Dostoievski, cuyo final es así de claustrofóbico: «[…] la débil e infinitamente insignificante mente euclidiana del hombre».

3) Pero la más fascinante de las esclavitudes a las que está sometido eso que el lenguaje llama «hombre» es, sin duda, el propio lenguaje. En la página 158 encontramos estas luminosas frases-bomba de Gómez Pin: «[…] estamos inmersos en las fantasmagorías del lenguaje con sus narraciones, entre las cuales la científica es simplemente una más, inmersos en definitiva en el *puro dar sentido*. Nos repugna, sin embargo, introducir la idea de que la naturaleza pueda tener un demiurgo. Y sin embargo, ¿qué es la naturaleza, si hacemos abstracción de este demiurgo que es el que *narra*, ya sea científicamente, sus contenidos?»

En el Rig Veda –muchos siglos antes del «milagro griego»- la propia palabra (*Vak*) habló así: «El que come, el que ve, el que respira, el que escucha, lo hace a través de mí. Aunque ellos no se dan cuenta, habitan en mí.»

Quizá sea esto –solo esto– lo que debe saber un filósofo: que su hábitat es el lenguaje. Y que jamás podrá salir de esta cárcel prodigiosa

Cuadernos Hispanoamericanos



Boletín de suscripción

DON

CON RESIDENCIA EN

CALLE DE , NUM

SE SUSCRIBE A LA REVISTA **Cuadernos Hispanoamericanos** POR EL TIEMPO DE

A PARTIR DEL NÚMERO,

CUYO IMPORTE DE

SE COMPROMETE A PAGAR MEDIANTE TALÓN BANCARIO A NOMBRE DE **Cuadernos Hispanoamericanos.**

....................DE .... DE 2007

El suscriptor

REMÍTASE LA REVISTA A LA SIGUIENTE DIRECCIÓN

Precios de suscripción

		Euros	
España	Un año (doce números)	52 €	
	Ejemplar suelto	5 €	
		Correo ordinario	*Correo aéreo*
Europa	Un año	109 €	151 €
	Ejemplar suelto	10 €	13 €
Iberoamérica	Un año	90 $	150 $
	Ejemplar suelto	8,5 $	14 $
USA	Un año	100 $	170 $
	Ejemplar suelto	9 $	15 $
Asia	Un año	105 $	200 $
	Ejemplar suelto	9,5 $	16 $

Pedidos y correspondencia: Administración de Cuadernos Hispanoamericanos. Agencia Española de Cooperación Internacional. Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria. Madrid. España. Teléfono: 91 583 83 96





MINISTERIO
DE ASUNTOS EXTERIORES
Y DE COOPERACIÓN



aecid





5 euros